الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق



تشرين الأول 2001 رجب 1422

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى السـادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

غسيل الفكر..

نظافة الضمير..

د. وليد مشوِّح

يظل السلام حلماً مثالياً غير قابل للتحقيق، حيث جعلته الثقافات الإنسانية التي رافقت "صراع الحضارات آنذاك- هدفاً دأبت على تحقيقه، بيد أن محاولاتها باءت بالفشل على الرغم من تحققه على الصعد الأخرى؛ كالسياسة والاقتصاد والعلاقات الاجتماعية العامة، بينما فشل على صعيد الثقافة، وقد أثبتت الملاحم- التي كتبها القاهرون والمقهورون على السواء- فشل تحققه وسريانه. فالقاهرون صاغوا صلفهم وعنتهم ومقدرتهم على إذلال الآخر، وتباهوا بمعطيات القوة المطلقة لهم كمنتصرين، أما المقهورون فقد دعوا إلى الوثبة والانتفاض والثأر عارضين ألوان العذاب والذل والقتل والتمثيل الذي تعرضت له أممهم، وكذلك فعل الرواة، والقاصون، والحكّاؤون، والمغنون، ومدونو التاريخ، ونقّاد الأدب، والفلاسفة، وعلماء النفس، والباحثون الاجتماعيون، وغيرهم ممن يمثلون الفاعليات الثقافية في مجتمعاتهم.

ولأن الأدب يمثل حالة شعورية- وجدانية تبحث دائماً عن الحق والصدق والعدل، وتدأب على تثوير الواقع، وتحريك الراهن، وترفض فكرة الإقرار بالأمر الواقع، وبما أن الأدب هو الناتج الفكري للمبدعين من أبناء الأمم؛ لذا ظل عصياً على الاستسلام لأية مقولة تصالح على الدم، ومعنى الشهادة، والكرامة، والحق، وعصيانه يتأتى من كونه الممثل السامي للوجدان والشعور الجمعيين، ناهيك عن كونه حالة مُثلى للتمرد على القهر والاستلاب والعدوان والخطأ والعسف وقهر الذات الإنسانية وتغييب الحرية على أي شكل من الأشكال.

... وهكذا أضحت الثقافة- الممثلة للوجدان الشعبي بعامة- بمنأى عن السلام المفروض بالقوة وبفلسفات سياسية مختلفة التبرير، وهي ترفض-بعنف وصلابة- كل الافتراضات السياسية لمقولة السلام الثقافي بدءاً من التطبيع مروراً بالأنسنة وانتهاء بالتساوي والتآخي.. وقد قدم التاريخ لنا نماذج كثيرة عن ثقافات مختلفة ظلت بمنأى عن الاستسلام، فأصرت على ندائها وتوجهها الإبداعي نحو استمرار الصراع وصولاً للحق والكرامة والعدالة.

وفي هذا الصدد يرى الدكتور خلدون النقيب: "إن السلام يبقى حلماً بحالة مثالية غير قابلة للتحقيق، وهو هدف يسعى بعض المثقفين إلى تحقيقه دون جدوى، والسبب أن تحقيق

السلام غير ممكن في العلاقات الإنسانية عامة، والدولية والإقليمية الحاضرة خاصة؛ ما لم يحدث تحول ثقافي، وتحول في القيم السياسية والمعايير التي تحكم السلوك السياسي، وأن هذا التحول غير ممكن حدوثه في الوقت الحاضر بسبب الخلل في نظام العالم الجديد الذي يتمثل بما يمكن وضعه على أنه (أمثولة القبائل)، وهي أنه ما دام الصراع في العلاقات الإنسانية مدفوعاً بدوافع قومية أو طائفية أو عرقية- تدّعي احتكار الشرعية في مطالب جماعة دون جماعة أخرى، وأن الصراع له مبررات قومية أو دينية تجعله مقبولاً-؛ فإن احتمال التوصل إلى السلام يصبح مستحيلاً، والعائق الأكبر أمام ثقافة السلام هو (عولمة الحرب) أي العنف المسلح المنظم في شكل الحروب الجديدة التي بدأت تنتشر بسبب الخصخصة، إذ لم تعد للدولة القومية قدرة على احتكار إدارة الصراع... ومن ثم يبقى الحديث عن (ثقافة السلام) حديثاً عبثياً في عالم يغيب عنه السلام وتحتويه الحروب والصراعات..." (من ندوة عقدت في أبو ظبي).

إنها مقدمة تقودنا إلى تركيز المنظمات الصهيونية ومن لف لفها على الثقافة والمثقفين العرب إذ دأبت على تنظيم المنزلقات وتركيب الفخاخ للإيقاع بهم وتحويلهم إلى دمى تحركهم بشكل مباشر أو غير مباشر باتجاه الأكذوبة الموسومة بـ"ثقافة السلام" وهنا لا أستطيع فتح بوابات حسن النية أو الغفلة أو الجهل بالأبعاد على مصراعيها، لأن ثمة مجموعة صغيرة منهم قد عرفت (البئر وغطاءه) فغفلت عما طُلِب منها عن سابق عمد وإصرار.

"فإسرائيل" نظمت بتعاضد مع أتباعها من المنظمات الغربية منزلقاً للمثقفين العرب منذ (ما وسم) بمفاوضات أوسلو وما تبعها من مفاوضات سرية وعلنية مع بعض الساسة العرب بهدف تكريس الوجود الصهيوني- بكل وصاياته وأهدافه ومراميه القريبة والبعيدة- على التراب العربي الفلسطيني، بل وفرضه كحقيقة قائمة على الأرض، وقد غُطي هذا المنزلق بشعارات برّاقة أخّاذة (تلاقي الهوى والقبول في النفس) مثل: إنسانية الثقافة وكونيتها وعالميتها ومشاعيتها.. وغيرها من المصطلحات التي تبدو في ظاهرها أطروحة حق؛ بينما تحمل في طياتها مؤامرة كبرى على الفكر العربي القومي، وانتزاعه من جذوره التاريخية وتدجينه وتهجينه والدفع به إلى الاعتراف بثقافة الاغتصاب والقتل والتفوق الحضاري المزعوم، لذا تشكلت لمثل هذه الدعوات منظمات ومجمعات وسوامرَ ونواديَ باتت تعرض أفكارها المُصممَة والمُتبكرة، كما تعرض دور التصميم أزياءها الداخلية والخارجية فتغري الزبائن باقتنائها والتزيي بها.

وهكذا بدأ المثقف العربي يفاجأ بتجمعات ثقافية يديرها أولئك الذين استطالت قاماتهم الفكرية في بيوت بلاستيكية غربية الصناعة والتصنيع، ومنها: جماعة كوبنهاجن، وجماعة

القاهرة (من أجل السلام)، وجماعة الحوار السلمي، وجماعة من أجل ثقافة إنسانية، وجماعة الثقافة الشرق أوسطية، وجماعة ثقافة بلا حدود ناهيك عن جماعات انبثقت من تلك النوايات وهي أكثر تخصصاً تركزت حول أدب المرأة، والمسرح الإنساني، والترجمة المتبادلة، وروابط المصطلح النقدي الأدبي الجديد، وجماعة المؤرخين الجدد وما شابه ذلك.

كما شهد المثقف العربي تسلل الكثير من الأفكار (الملغومة) إلى الأقطار العربية عبر منتديات وندوات ومؤتمرات تصب كلها في خزّان المؤامرة على الفكر القومي لتقزيم القضية وتشييئها ومن ثم إلغاء غائياتها (المقدسة) وصولاً إلى الاعتراف بالكيان الصهيوني كحقيقة قامت لتستمر على الأرض العربية!!؟...

ولم يتوقف الأمر عند هذه الحدود؛ إذ أسفرت القلة المسبقة الصنع عن وجهها الحقيقي عندما أسقطت الأقنعة كلها وتطوعت /علانية/ لتكون السفير المعتمد في عالم التطبيع، وكأنهم أرادوا بفعلهم هذا دفع (المترددين) من أشباههم أن يتخلصوا من التزام (التقية)، ويطوّحوا بالأقنعة الساترة بعيداً، وينضموا إلى (شلة) العلنيين لأن الحياء ليس ستراً؛ وإنما هو تركيب نفساني.

وهكذا ذهب علي سالم ورؤوف مسعد وبعض مثقفي المغرب العربي إلى الكيان الصهيوني (بدوافع لا تخفي على أحد رغم التبريرات الإعلامية والإعلانية والدعائية) التي طلعوا علينا بها.. ذهب الرهط الملفوظ بينما كانت المؤسسة "النازية" الصهيونية تقتل الأحياء وتمثل بالأموات، تقيم المستوطنة على أنقاض المُدمّر، يُرحّل المقيم، ويُستقدم الأفّاق، تقتلع شجيرات الزيتون لتحل دشم المدفعية والدبابات، تقتل البراءات بالرصاص المطاطي والحي.. ويبحث فرسان الوهم عن فرصة للسلام، ويستعطون للمقتول تطبيعاً مع القاتل تحتضنهم وسائل إعلام هُيِّئت أصلاً لترويج أفكارهم، وجاء نعيقهم المبشر بانفراط العقد العربي، وتجزئة الثقافة العربية القومية، ومسح الذاكرة العربية لصالح الغزاة والسرّاق والمتجبرين..

وإذا كان المسفرون عن وجوههم، الكاشفون عن أنيابهم قد مثّلوا المشهد مباشرة؛ فإن المؤامرة التي استهدفت الوجود القومي باتت تأخذ منعطفات جديدة، إذ صاغوا مشاريع دعوات جاءت على شكل أطروحات /مستحية/ أرادوا لها أن تناقش/ بهدوء ورويّة/ لتمر بسهولة ويسر، فتنطلي الأكذوبة على العقل العربي الرافض للتطبيع.

وهنا مكمن الخطورة.. فتبدل الحيّل والشعارات، والتواء الأطروحات، وكثرة الندوات والمؤتمرات سيضع العقل العربي بعمومه، والشبابي على وجه التحديد في متاهة وحيرة، لذا فإننا بأشد الحاجة إلى تنظيم الجبهة الثقافية وتوحيدها وصياغة الخطاب القومي العربي والعمل على إغلاق المنافذ وتدعيم المتهالك وتحصين المتآكل والمكشوف كي نواجه المؤامرة

المُحاكة بشكل جيد ومتقن.

إن من واجب العقل العربي الأصيل أن يوجد كشّافاً دقيقاً يضعه بتصرف الذاكرة الشعبية كي تفرق بين المُصَنَّعين المُهَيّئين أساساً وبين المنزلقين المحتاجين إلى تداركهم قبل استقرارهم في عمق الهوة، وتلك مهمة الشرفاء الذين تناط بهم مهمة إعادة الطيور الضالة إلى أعشاشها، والتصلب في رفض التطبيع الثقافي هو المهمة الأكبر التي تحتاج إليها الأجيال.. فالتطبيع الرسمي أو المؤسساتي هو الأقل خطراً كونه يخضع لعوامل كثيرة تتحكم فيه؛ إلا أن التطبيع الذي يهدد وجود الأمة لأنه يتجه إلى (مسح) ذاكرتها هو التطبيع الثقافي كونه يتعلق مباشرة بسيرورة العقل العربي (بعد تزييف صيرورته)، ومن هنا تأتي خطورته، وخطورة ما يردده بعض الدعاة (الجدد- القدماء) إلى (دولة إسرائيلية ذات قوميتين متسالمتين؛ إسرائيلية- فلسطينية) "هكذا..!!؟...".

لقد طرح الدكتور عبد الوهاب المسيري الأخطار عينها أمام الندوة التي عقدت في (أبو ظبي) تحت عنوان "ثقافة السلام والقضايا العربية" وكشف من خلال أطروحته تلك زيف الدعوة إلى "ثقافة السلام" من المنظور "الإسرائيلي"، وذلك بالتركيز على مصطلحات السلام في المعجم الصهيوني، حيث تعمّد الصهاينة تطويع مصطلحات السلام وثقافة السلام بما تخدم المصالح الصهيونية ومضى إلى القول: "هم يزعمون أنهم دعاة سلام، وأنهم لا يطمحون إلا إلى سيادة السلام في مقابل الفلسطينيين (دعاة العنف والإرهاب..!!..)، وما يفعله الصهاينة هنا؛ هو أنهم يستخدمون مصطلحاً إيجابياً شائعاً، بعد أن يصرفوا المفهوم الكامن وراءه بطريقتهم الخاصة. فالسلام "الإسرائيلي" هو أن تكون القدس عاصمة أزلية للدولة الصهيونية، والمستوطنات التي تقسم الضفة الغربية إلى كانتونات؛ لابد أن تظل قائمة، والأمن الإسرائيلي يمتد من النهر إلى البحر، والشعب الفلسطيني لا يمكن أن يُسمح له بإقامة دولة ذات سيادة. و"إسرائيل" لابد أن تتمتع بتفوق عسكري على كل الدول العربية مجتمعة، على أن تظل أبوابها مفتوحة لكل يهود العالم يهاجرون إليها بمقتضى قانون العودة، وتظل هذه الأبواب (نفسها) مغلقة دون الفلسطينيين، وكل هذا يُسمى سلاماً (..!!..) والدعوة إليه تنضوي على ما يسمى بـ"ثقافة السلام".

هذا المنطق هو تدليس بطبيعة الحال. مما يدعو إليه الصهاينة هو أن يتم قبولهم في المنطقة حسب الشروط الصهيونية، أي أن السلام- في جوهر دعوتهم- هو استسلام ولا علاقة له بالمفهوم الذي أوجده بتوافق أبناء الكرة الأرضية. وإذا كان الأمر كذلك؛ فقد تساءلت: لماذا نتمسك بدعوة "ثقافة السلام" إذا كان السلام المطلوب هو سلام القوة، وليس السلام العادل القائم على القبول الاختياري دون قهر أو إكراه؟!، فإذا كانت الثقافة المطلوبة

هي مسح العقل والذاكرة العربية، وإفقادها الوعي بحقيقة الصراع مع "إسرائيل"، وإجبارها على القبول بالحقيقة "الإسرائيلية" والسلام "الإسرائيلي"، والبعد عن كل ما له علاقة بوعي عربي، وثقافة عربية، وفكر عربي يرى "إسرائيل" دولة مغتصبة وعدوانية، والبديل العادل لثقافة السلام- كدعوة إكراه بقبول الاستسلام-؛ هو "حوار الحضارات" الذي ينكر ويعاكس مفهوم "صراع الحضارات وصدامها" التي روّج لها فلاسفة ومفكرو وساسة الدول الغربية والولايات المتحدة الأمريكية على وجه التحديد عقب انتصارهم في الحرب الباردة على الاتحاد السوفييتي وحلف وارسو، والبحث عن "عدو بديل" للشيوعية المنهارة، حيث لم يجدوا غير الإسلام والحضارة الإسلامية عدواً لهم يُستهدف بكل مخططات الصراع والصدام...".

إنها الوجهة الحقيقية التي يتوجه إليها مثقفون عرب يمثلون أغلبية الرأي، وقد انتصرت رؤيتهم لطبيعة الصراع، فعبؤوا العقل العربي عموماً والشبابي على وجه الخصوص بغائيات الصهيونية وطبائعها العدوانية العنصرية، وإيماناتها النهمة في التوسع، فكانت انتفاضة الأقصى التي ضعضعت أركان الكيان الصهيوني وطوّحت بأمنه المزعوم بعيداً ليمتنع الحالمون بالهجرة إليه بناءً على أكذوبة (أرض الميعاد)، لذا وضعت الإمبريالية والصهيونية وحلفاؤها كل الثقل السياسي والاقتصادي والعسكري لإطفاء جذوة الانتفاضة دون جدوى.

وما إن شعر دعاة "ثقافة السلام"، بخطر الرأي السائد في الشارع العربي عليهم، وما إن لمسوا حجم المقاطعة والعزل والاحتقار الذي جوبهوا به؛ حتى سارعوا إلى اللعب بالكلمات والألفاظ والمعاني، فمنهم من أعلن التوبة والندم (..ولات ساعة مندم)، ومنهم من حاول غَسْلَ أفكاره الواردة في ناتجه الثقافي- كما يفعل زعماء المافيات وتجار الأسلحة والرقيق الأبيض والأعضاء البشرية عندما يخضعون أموالهم الحرام للغسيل-، وما دروا أن الثقافة ابنة الفكر، وأن الفكر من ثمار الضمير، وأن الضمير عصي على الغسيل مهما كانت ثقافة المنظفات وفاعليتها... كما أنهم نسوا أو ربما تناسوا-على تفاصح أو غباء- بأننا نعرفهم واحداً واحداً، إذ تركوا في وجداننا القومي ندوباً غائرة حتى العمق، وأننا عرب، والعربي لا يغفر لمن يطعن من الخلف، ولا لمن يجرح الكرامة، ولا لمن يخل بالشرف، ولا لمن يتخطى حدود الكبرياء... ولهم نقول: وفرّوا الماء في أزمنة القحط، فلن تفيدكم منظفات الغرب ولا معقماته في شفاء جراحاتنا.. فقد تبرَّأنا منكم إلى يوم القيامة أمام الله والشعب والتاريخ.. لن نقبل منكم ندماً ولا توبة، وقد قال قائلنا:

"الصيف ضيّعتِ اللبن"......



دعبل بن علي الخزاعي

د.عبد الكريم الأشتر.

. 1 .

لا يزيد ما تبقى في أيدينا من شعر الشاعر العباسي دعبل بن علي الخزاعي إلى اليوم، عن ألف بيت[1]. وهو قدر ضئيل إذا قيس إلى مجموع شعره الذي صنعه، في نهايات القرن الهجري الثالث وأوائل القرن الرابع. صانع الدواوين المعروف أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت 335هـ)، في ثلاثمائة ورقة، على ما يقول النديم صاحب الفهرست[2]، عدّة أبياتها نحو عشرة آلاف بيت. وأكثر ما تبقى منها اليوم مقطّعات صغيرة أو أبيات مفردة، إذا استثنينا التائيتين الكبيرتين في رثاء بعض آل البيت، وفي الفخر بنفسه وشعره وقومه من اليمانية. واستثنينا معهما قصائد أخرى قليلة. لا يبعد أن يكون بعضها اجتُزئ اجتزاءً من الديوان، أو نقل من الاختيار الذي صنعه ابن طيفور أحمد بن أبي طاهر (ت280هـ)، في النصف الثاني من القرن الهجري الثالث، أو اجتُزئ منه أيضاً.

ونرجح أن تكون نسخة من نسخ الديوان الذي صنعه الصولي، غيرَ بعيد من حياة دعبل التي انتهت في منتصف القرن الهجري الثالث (246هـ)، صارت إلى حلب، مع نسخة من كتابه المعروف (طبقات الشعراء)، وأشار إليهما فهرس الكتب الذي ضم ما يقرب من أسماء ألف كتاب انتخبها صانعه المجهول .لخرم وقع في أول صفحاته . مما وجده من خزائن الكتب بحلب، أواخر القرن السابع (694هـ)، وسماه (المنتخب مما في خزائن الكتب بحلب)[3]، ونشره أحد المستشرقين في القاهرة (Paul Sbath) سنة 1945.

فلا مفر اليوم إذن من أن نكتفي بهذا القدر المجموع من شعر دعبل، ومن كتابه (طبقات الشعراء)، ومجموع الإشارات التي نقع عليها في مصادرنا الأدبية، إلى كتابه الآخر(الواحدة في مناقب العرب ومثالبها)، في درسه، وفي تحديد مكانته الأدبية والشعرية. وهو موضوع كلامنا هنا..

على أننا ينبغي أن نتحوّط في أحكامنا، وإن كنا، بصورة عامة، نقترب فيها من أحكام القدامى الذين كان مجموع شعر الشاعر وكتبه في أيديهم. ومن هنا تكتسب بعض أحكام القدامى عندنا أهميتها في الدرس، بما يجعلنا نطمئن إلى صواب أحكامنا، أو إلى قربها من الصواب. ولكنّا، مع

[1] انظر (مقدمة شعر دعبل بن علي الخزاعي) . صنعه د.عبد الكريم الأشتر، ص 36، (الطبعة الأولى)، وهو الذي نرجع إليه هنا.

[2] ص 227 من طبعة المكتبة التجارية بالقاهرة، 1348هـ.

[3] طبع في القاهرة، 1945م.

ذلك، نريد أن نتجاوزها إلى أحكام أعم، تنفع في تحديد مكان الشاعر من شعراء العرب، في القديم.

إننا اليوم في حاجة إلى أن نتعلم أن للمعارضة، في إطار كل نظام سياسي واجتماعي، الحق في أن يكون لها صوتها، وأن تمتلك القدرة على نقله إلى الناس، وأن يسمعه الناس منها آمنين على أرواحهم وأموالهم وحرياتهم..ثم أن يكون لهم الحق بعدها في أن يختاروا لأنفسهم مذاهبهم في التفكير والتعبير المشروع عنها، وهو ما قضى دعبل حياته في الدفاع عنه، مطارداً مشرّداً في الآفاق، يحمل خشبته على كتفه، كما قال، لا يجد من يصلبه عليها.

ثم إن في شعره، من قوة الروح وحرارة الفكر، وسطوع الوجدان، وقدرة التأمل في الأشياء وجمال تصويرها والتعبير عنها وعن المعاني والقيم التي أداره عليها، وما نُغني بها ثقافتنا اليوم.

وفي كتبه، من المعرفة بالشعر وطبائع الناس واختلاف الأقوام ما يزيد من معرفتنا بأنفسنا.

■ *في شعر دعبل من قوة الروح وحرارة الفكر وسطوع الوجدان وقدرة التأمل وجمال التصوير ما نغني بها ثقافتنا اليوم..*

- 2 -

من هذا الذي قلناه يقع تحديد مكان دعبل، ومكان شعره وأدبه، من أدب العرب وشعرهم لقد عاش ما يقرب من قرن كامل (من منتصف القرن الهجري الثاني إلى منتصف القرن الثالث)، في أزهى عصور بني العباس، وهو العصر الذي بدأ العرب فيه ينتقلون من طور الترجمة، ترجمة ثقافات الأمم التي خالطوها، إلى طور التمثيل والاستيعاب. وبدأ علماؤهم ونقادهم يجمعون معارفهم العلمية والنقدية في رسائل وكتب، أُنشئت المكتبات الضخمة لاحتوائها وتنظيمها. ونشأت فيهم تيارات فكرية ومذاهب فلسفية تحاول أن توفق بين العقل والدين، بين ما تدعو إليه الحياة وما يمليه الوحي، بين ما تقود إليه الحضارة من يقظة الحواس وما تُلزم به أخلاقيات الدين من التماسك والتعفف والزهد في متع الحياة ولذائذها وشهوات الجسد التي تيسرت لها سُبْلُ الإشباع، في هذا العصر..

يستوي، في التأثر النسبي بهذا المناخ الحضاري، الحاكم والمحكوم، والعالم والجاهل، والغني والفقير، ولكن الشاعر، يكون بحكم تكوينه، أشد تأثراً به وأقدر على التعبير عن متناقضاته. أبو نواس، مثلاً، في هذا العصر، هو، بشهادة شعره، رجل الانفلات من أكثر ضوابط الدين، ومصوّر الشهوات الحسية، هو، في الوقت نفسه، . وبشهادة شعره أيضاً . العالم بالحديث والتفسير، والمطلّع على التاريخ وسير رجاله وأنبيائه، وعلى مجمل مقولات العصر الفكرية والفلسفية، وتراث العرب الأدبي، وخليفةٌ، مثل المأمون مثلاً، حيوي الفكر، بالغ الحرص على إظهار التوحيد، بالغ الحرص على هيبة الخلافة ومعانيها، منشئ دار الحكمة، منشّط الثقافات وراعيها، يدخل عليه أحد شهود العيان (في قول أبي الفرج)[4] فيرى بين يديه، في عيد الشعانين، عشرين وصيفة قد تزيّنّ، وتزّين بالديباج، وعلّق في أعناقهن صلبان الذهب، وفي أيديهن أغصان الزيتون. فلم يزل المأمون . في قول شاهد العيان . يشرب والوصائف يرقصن بين يديه حتى سكر، فأمر أن ينثر على الجواري ثلاثة آلاف دينار!...

فدعبل ابن هذا العصر، بمجمل تياراته ومذاهبه الفكرية والأخلاقية وتقاليده الاجتماعية والثقافية. اطلع على تراث العرب كما اطلع عليه الشعراء في عصره. وألّف، في الأدب وغيره، كتباً كما ألّف بعض معاصريه من الشعراء، وشهد مجالس اللهو والقصف والشراب. ووصف الخمرة

[4] *الأغاني 138/19.*

وصفاً قريباً من وصف شعرائها. ودافع عن قومه، علـى نحـو مـا فعـل كثيـر مـن شـعراء العصـر. ودعتْهُ الحاجة، كما دعت بعضاً من شعرائه إلى إخافـة النـاس ومـسَّ حرمـاتهم، والعبـث بأنسـابهم، ليدفعهم إلى البذل والمسارعة في العطاء. وتبذّل في الهجاء أحياناً تبذلاً مروَّعاً، على نحو ما فعل في هجاء الشاعر أبي سعد المخزومي، والكاتب الحسن بن وهب، والقاضي أحمد بن أبي داود.[5]

- 3 -

وكان يمكنه أن يقف عند هذا الحد، فيكون واحداً من شعراء العصر الذين أحسنوا المديح لنفع أنفسـهم، وأحسـنوا الهجـاء وأمعنـوا فيـه، ومضـوا، علـى سنّة الشعراء المجيدين فـي الوصـف ورثـاء الأهـل والأصـدقاء، والفخـر بأنفسـهم وبشـعرهم وأقـوامهم والـدفْع عنهـا، ومداعبـة بعـض الكتَّـاب وبعـض مـن عـرف مـن النـاس، وشـكوى الزمـان وغـدر الإخـوان، والزهـو بإتقـان أداتـه الشـعرية (اللغـة)، ووعـي غريبهـا، والاطـلاع علـى مناقب قومـه والمبالغـة فيهـا وبمـا أشـاعت مـن أسـاطير تاريخهـا، وعلـى مثالـب خصـومهم والتزيّـد فيهـا وخلطِهـا برواِيـات التـاريخ وبعض كتـب الأديـان. كان يمكن أن يقف عند هذا الحد لولا تميّز أفراده من شعراء العصر، وأفراده، مع شعراء قليلين، من شعراء العرب على مدى العصور، هذا التميز هو الالتزام بالدفاع عن حق آل البيت المهدور، في رأيـه، وصـف ماحـاق بهـم مـن ظلـم الأمـويين والعباسيين وعمّالهم، وملاحقتهم وتشريدهم، وتقتيل سـادتهم بالسـم أحيانـاً وبالسـيف أحيانـاً أخـرى، وتعليق رؤوسهم وجثثهم على الأعواد، أو الطواف بها في أنحاء الدولة.

هـذا الإيمـان هـو الـذي رفـع الشـاعر، فـي تـاريخ الشـعر العربـي، إلـى مرتبـة شـعراء الالتـزام السياسـي، ورفـع شـعره إلـى مرتبـة الـدعوات ذات المحتوى الإنساني الباهر الأثر في تاريخ الكفاح مـن أجـل العدالـة واستقامة معنـى الحكم، وتقويـة قدرة المحكوم على تقويم الحاكم وإلزامه بما ألزم به نفسه، منذ تصدّى لحمل تبعات الحكم.

وسواء بعدها أن يكون الذي وقف الشاعرَ، فـي رأينـا، موقفَهُ التـاريخي هذا، ميل إلـى التمرد علـى كل نظـام سائد، بحكم تكوينه النفسـي، كما يقـول العقـاد[6]، أو هـو النهـوض المفطـور إلـى نصرة المظلوم، وإحقاق الحق، فإن ذلك يظل، في الحـالين، اجتهاداً في الرأي تسوق إليه جملـة من أخبـار الشـاعر التـي نقلتها الروايات إلينـا، ونحـن نرى أن نلتزم شعرَ الشاعر في مثل هذه الأحكام، ونسأله ونستفتيه، فهو الوثيقة الحية التي لا بديل عنهـا فـي فهم العصـر السياسـي، ومـا أصـاب آل البيت فيه وفي ما نقدمه من العصور. لم تملها، في رأي هذا الشعر، فطرت على التمرد أو جُبلت على الشر وقطع الطريق على الناس، كما تقول بعـض مصـادرنا الأدبيـة[7]، ولكـن تمليهـا نفـس مرهفـة مستوحشـة مأزومـة تفتقد العدل، وتستشـعر جبـروت الباطـل وقدرتـه علـى الـبطش والتنكيـل، وتنكّره لمعاني الرحمـة والتعفف عن أذى النفوس التـي تعجـز عـن مواجهـة الشـر، لأنهـا تتمسـك بـأخلاق النبوات وتقاليد حَمَلـة الرسـالات، فتصبر على الأذية وتعف عن الثأر:

ألـم تـر أنـي مـذ ثلاثـون حِجَـةً

أروح وأغـدو دائـمَ الحسـراتِ؟

أرى فيئـهم فـي غيـرهم متقسَّـماً

وأيـديَهم مـن فيـئهم صَـفِراتِ

[5] *يراجع شعر دعبل (فهرس الأعلام)..*

[6] *مراجعات في الآداب والفنون ص 164.*

[7] *راجع ترجمات الشاعر في أكثر هذه المصادر، وسترد الإشارة إليها من بعد..*

■ ***دعبل ابن عصره بمجمل تياراته ومذاهبه الفكرية والأخلاقية، وتقاليده الاجتماعية والثقافية..***

فآل رسولُ الله نُحفٌ جسومهم

وآل زيادٍ غُلّظ القَصَرات [8]

بنات زيادٍ في القصور مصونة

وآل رسول الله في الفَلَوات

إذا وُتِروا مدّوا إلى واتريهمُ

أكفّاً عن الأوتارِ منقبضاتِ

والتزامه دعوة آل البيت وانضواؤه تحت لوائهم، لم يملهما، في أي شعره، حساب المنافع العاجلة، كما تقول بعض الروايات[9]، ولا الانحياز الآلي إلى دعوة المعارضة أيامه، بحكم ما يملأ قلبه من الوحشة بالواقع القائم، والإحساس بمرارة الهزيمة القبلية، ولكن تمليهما معهما . وربما قبلهما ـ محبة عميقة لآل البيت، وموالاتهم تتهاوى أمامها، أحياناً، موالاة القبيلة نفسها:

يا أمةَ السَّوء! ما جازيت أحمد عن

حسن البلاء على التنزيل والسُّورِ

خلفتموه على الأبناء حين مضى

خلافةَ الذئب في أبقار ذي بقر

وليس حيٌّ من الأحياء نعلمه

من ذي يمانٍ ومن بكرٍ ومن مُضَرٍ

إلا وهم شركاءٌ في دمائهم

كما تشارك أيسار [10] على جُزُرِ

قتلاً وأسراً وتحريقاً ومنهبة

فِعْلَ الغزاة بأرض الروم والخَزَرِ

فهذه، في شعره، شهادة المحبة الخالصة التي يختارها لنفسه، ويرجو أن يجعلها عدّته ليوم الحساب، ويهجر لها أهله، ويطوف مشرَّداً في الآفاق، يحمل على كتفيه عداوات الناس:

ملامَكَ في آل النبي، فإنهم

أحبايَ، ما عاشوا، وأهل ثقاتي

أحب قصيَّ الرَّحْمِ [11] من أجل حبكم

وأهجر فيكم أسرتي وبناتي

لقد حفَّتْ الأيام حولي بشرّها

وإني لأرجو الأمن بعد وفاتي

أحاول نقل الشمس من مستقرِّها

وإسماع أحجار من الصَّلَدات

قصاراي منهم أن أؤوب بغصّة

تردّد بين الصدر واللَّهَوات

كأنك بالأضلاعِ قد ضاق رُحبُها

لما ضُمِّنَت من شدَّةِ الزفراتِ

إن الذي ميّز دعبلاً. إذن، وأفرده من شعراء عصره، ورفعه، في أكثر مواقفه، عن الانصراف التام إلى التكسب وإرهاب الناس، وغطى على تبذله وفحشه أحياناً، هو هذا الالتزام الذي نقله من صعيد الشعراء الكَسَبَة إلى صعيد أصحاب العقائد المضطهدة، الذين وصلوا عقائدهم بأسلوب حياتهم، وقبلوا أن يدفعوا ضريبة الإخلاص لما وهبوا أنفسهم له.

■ كان يميزه الالتزام بالدفاع عن حق آل البيت المهدور، ووصف ما حاق بهم من ظلم وملاحقتهم وتشريدهم..

[8] يريد: زياد بن أبيه. ويرمز به إلى خصوم آل البيت جميعاً. والقَصَرَة: أصل العنق.

[9] انظر كلام المأمون فيه: الأغاني 107/20.

[10] الياسر: الذي يقسم الجذور.

[11] القرابة.

فهذا أحد الميدانين اللذين كتب فيهما دعبل مجده الشعري، وأشرفهما.

-4-

والميدان الثاني هو الهجاء. والذي قاده إليه هو الذي قاد ابن الرومي إليه بعده، وقاد الحطيئة وبشار برد قبله: الحاجة، وافتقاد الأمن، ورفض الواقع الاجتماعي والسياسي القائم، والإحساس العميق بقدرة الباطل على صياغة الحياة وفق أهوائه الجامحة. لمثل هذه الأسباب هجا المتنبي دهره وناسه، وهجا المعري زمانه المضطرب، ورجاله، وماشاع فيه من ضروب الفساد. فهؤلاء، ومن سلك مسلكهم من شعراء العرب، كانوا يناضلون في الساحة التي وجدوا أنفسهم فيها، ويقاتلون بالأسلحة التي يحسنون استعمالها.

ولأن دعبلاً صاحب عقيدة، بدا هجاؤه في الساحة السياسية أكثر جدّةً وثباتاً من هجاء الآخرين. وبدا (لأنه أكثرهم إحساساً بالمرارة) أكثرَهم مقتاً، لا يكاد يساويه فيه إلا ابن الرومي. فلهذا امتازا به في تاريخ الهجاء العربي كله، حتى كان كأنه يكوّن قاعدة حياتهما الشعرية:

لو أنصف الدهر هجا أهله

كأنه الروميّ أو دعبلُ[12]

وليس صحيحاً ما يقول العقاد[13] في الموازنة بين هجاء الرجلين. فقد نسب هجاءَ ابن الرومي إلى الرغبة في الفن، وإجادة التصوير. ونسب هجاءَ دعبل إلى الرغبة في إيجاع المهجو بالشتيمة والسباب، فالأول عنده شاعر يستهويه تجويد فنه، والثاني قاطع طريق تستهويه الشطارة (يعرَّض بما تروي الروايات عن نشأته في الكوفة وتشطّره فيها)!... وهذا واحد من أبرز أحكام العقاد دلالة على فساد التعميم والإسراع فيه، والجري وراء التعقيدات، والتماس مفاتيح الشخصيات التي يتصدى لدرسها، بما يملك من قدرات ذهنية عالية: فالناس ليسوا قوالب ساكنة؛ والنفس الإنسانية أعقد من أن تكون مادة تدرس تحت المجهر. ولو أتيح للعقاد الاطلاع على نماذج من هجاء دعبل لم يطلع عليها، لبعد مصادرها عنه آنذاك، ولاكتفائه منها بما جاء في الأغاني، على الأغلب، لكان ربما اتجه في الحكم اتجاهاً آخر. ثم إنه أصدر حكمه وديوان ابن الرومي في يده، وليس في يده من شعر دعبل، على الأرجح، غير هذه المقطعات الخفيفة التي اختارها أبو الفرج في (الأغاني)، لطرافتها، وصاغها دعبل لتسير على ألسنة الناس، ويعبث بها الصبيان، كما تقول الروايات، وكما يقول دعبل نفسه. وذلك على مثال قوله في هجاء أحمد بن خالد الأحول، كاتب المأمون، وكان داهية شرهاً عظيم البطن، أجرى عليه المأمون ألف درهم في اليوم لمائدته، ليمتنع من قبول هدايا الناس:

وكان أبو خالد مرأةً

إذا بات متخِماً قاعدا

فقد ملأ الأرض من سلْحه

خنافس لا تشبه الوالدا!

فهذه، كما نرى، صورة حية متحركة متحركة يتناقلها الناس، ويغري بإنشادها الصبيان، يستخدم لها دعبل فعلين مضارعين يصوران الرجل في حال هذا المخاض الغريب (يضيق بأولاده بطنه... ... واحداً واحداً)، حتى تكاد العملية تشخص في عين السامع:

(واحداً واحدا....)، وهي عملية مثيرة يستمد صورتها وموادها من حياة المهجو نفسه، ومن

■ التزامه رفعه في تاريخ الشعر العربي إلى مرتبة شعراء الالتزام السياسي ورفع شعره إلى مرتبة الدعوات.

[12] البيت للمعري.

[13] في كتابه : (ابن الرومي: حياته من شعره).

تكوينه الجسمي والنفسي، ومن صورته العامة في أعين الناس.

ثم إن نماذج أخرى من شعره، لم يطلع عليها العقاد ولم يعرفها الناس إلا من وقت قريب، على مثال التائية الكبيرة الثانية التي يفخر فيها بنفسه وشعره، ويهجو عدوه، يبلغ من تجويد فنه فيها مدى أبعد[14]:

كم عين ذي حوَلٍ فقّأتُ ناظرها
وكم قطعت لأهل الغلّ من حُمَةٍ[15]

كم من عدوٍّ تحاماني وقد نشِبت
فيه المخالب، يعدو عدْوَ منفلت

لو عاشَ كبشا تميمٍ ثمت استمعا
شعري، لماتا، ومات الوغد ذو الرُّمةِ[16]

فصار بالعُدوةِ القصوى[17]، مؤرّقُه
خوفي، فبات، وجاش القلب لم يبت[18]

تقدمتْهُ بنات القلب طائرةً
خوفاً لضَغْم[19] أبي شبلين مُنْهِرت[20]

كالليث، لو أَزَم[21] الليث الهصور به
ما غضَّ طرفاً لم يجزع ولم يَصِت[22]

[14] انظرها في (شعر دعبل. ص 89)، الطبعة الثانية (مجمع اللغة العربية بدمشق) 1403هـ . 1983م. وفي البصائر والذخائر. تحقيق الدكتور إبراهيم الكيلاني (840/2).

[15] إبرة العقرب ونحوها.

[16] كبشا تميم: جرير والفرزدق.

[17] المكان المتباعد.

[18] يعني لم ينم.

[19] العض.

[20] واسع الشدق.

[21] أشد العض.

[22] يصّوت.

■ شعر الشاعر خير مرجع فهو الوثيقة الحية التي لا بديل عنها في فهم واقع العصر السياسي.

فالصورة هنا،كما نرى، هي التي تستهوي دعبلاً: صورة الليث يزمجر في جامه، وينشب مخالبه في فرائسه الهاربة: واسع الشدق، مكين العض، هائل مطبق. فإذا غالبه ليث آخر، وأطبق يعضه عضاً شديداً، أخذته عزّة الأسود فلم يجزع ولم يصوّت!

ويقرب من هذا قوله في جاريته (غزال):

رأيت (غزالاً) وقد أقبلت
فأبدت لعيني عن مَبْصَقَهْ

قصيّرة الخَلْقِ دَحْداحة
تَدحرج في المشي كالبندقه

كأن ذراعاً علا كفَّها
إذا حَسَرَتْ، ذنبُ الملعقه

تخطط حاجبها بالمداد
وتربط في عجزها مِرْفقة[23]

وأنف على وجهها مُلصق
قصير المناخر كالفستقه

وصدر نحيف كثير العظام
تقعقع من فوقه المِخْنقه[24]

فواضح أن دعبلاً هنا لا يريد الهجاء قدْر ما تستهويه الصورة. ولو كان مجموع شعر الشاعر في أيدينا لاستخلصنا منه أمثلة أخرى قد تنتهي بنا آخر الأمر إلى تعزيز الرأي بتأثير ابن الرومي نفسه بدعبل. في النزوع إلى تصوير الناس، وتجسيم الصفات والعيوب الجسمية النافرة،

[23] وسادة تتخذ لتضخيم الأرداف.

[24] القلادة.

كما تأثر به في بكاء مقاتل آل البيت، في قصيدته الجيمية المشهورة:

أمامَكَ فانظر: أيَّ نهجيك تنهجُ

طريقان شتّى: مستقيم وأعوجُ

ألا أيهذا الناس طال ضَريرُكم[25]

بآل رسول الله، فاخشوا أو ارتجوا!

هذا كله ومافي أيدينا من شعره يقلّ عن عُشر مافي الديوان. وربما كان يقلّ كثيراً عن مجموع ما قال من الشعر.

شيء آخر ينبغي ألا ننساه، وهو احتمال التزيّد في أخبار الشاعر التي تحطّ به في أعين الناس، حتى لينتهي التأثر بها إلى أن يصموه بسرعة التقلب ونكران الجميل، و"بخبث اللسان وقبح الهجاء"[26]، "فاليوم مدح وغداً قدح"[27]. "بذيء اللسان، مولع بالهجْو والحطّ من أقدار الناس"[28]، "خبيث اللسان والنفس"[29]!..

ولكنّ في أخبار الشاعر جانباً أغفله الناس، يبدو على ألسنة بعض من ترجموا له، لفتهم عنها انصراف المترجمين إلى ما تناقلوه من مثل هذه الأقوال. فإن الثعالبي، مثلاً، يقول في مرآة المروءات[30] (وهو مخطوط لا يقع سريعاً في أيدي الناس)، بعد أن يشير إلى تقلبه بين المديح والهجاء: "وكان مع ذلك، يرجع إلى مروءة وحسب وحسن رياش. فجرى يوماً بين يدي عبد الله بن طاهر ذكره فغض منه. فقيل له: إنه صاحب مروءة. فقال: تباً له ولو كان كذلك!... كيف

[25] أذاكم.

[26] الخطيب البغدادي (تاريخ بغداد) . 383/8.

[27] ابن شرف القيرواني (رسائل الانتقاد) من 23.

[28] ابن خلكان (وفيات الأعيان) . 34/2.

[29] الذهبي (سير أعلام النبلاء) ورقة 138.

[30] ورقة 345.

تكون مروءة لمن يعصي الرحمن ويطيع الشيطان، ويهجو السلطان"!... ويقول الثعالبي أو غيره في مكان ما آخر[31]: "كان مع جودة شعره، وفخامة لفظه، رجلاً ذا همّة ونبل في نفسه، ويهجو من الخلفاء فما دون، وكان شعره أكثر من شعر نظرائه".

- 5 -

لاشك، في نهاية الأمر، أن الرجل دخل بنفسه وشعره مدخلاً صعباً: فقد انتسب إلى المعارضة العلوية، فكان لابد أن يهجو السلطان ومن يلحق به، حتى لقد اتسع على يديه، توظيف الهجاء، كما نقول اليوم، في السياسة، دفاعاً عن مكان المعارضة وحقها ورأيها في الخلافة وتبعاتها. ولاشك أن ما أصاب آل البيت، وماكان يصيبهم، كان يؤذيه، فما يفعل، وهو الشاعر، في الدفاع عنهم وذم خصومهم، غير أن يقول الشعر؟ وما يفعل . وهو الملتزم . غير أن يثبت على ولائه لآل البيت، ويخسر في سبيلهم أمْنَه وما يتيح الشعر لأصحابه الذين يسيرون في ركب السلطان من امتياز القدْرِ ورفاه العيش؟...

وإذن، فقد تُسأل السياسة عن بعض هذه الأحكام، مثل التقلب بين المديح والهجاء، فقد كان معيار الموقف من السلطة: هو موقِفَها من المعارضة التي هو في صفِّها. وكان معيار الموقف من الناس: هو موقفَهم منه: يمدحهم إن أحسنوا ويهجوهم إن أساؤوا، ويتهددهم . وهم بين هاتين الحالين . بسوء العاقبة!..

ثم يُسأل الخلاف المذهبي عن بعض هذه الأحكام أيضاً، مثل خبث اللسان، فقد كان ثقيل الوطأة على من لا يرى رأيه ويذهب مذهبه. وفي بعض شعره الموثوق المنسوب إليه، تعريض

[31] تراجم الشعراء الورقة 85-6.

■ ملامك في آل النبي فإنهم أحبائي ماعاشوا وأهل ثقاتي. أحاول نقل الشمس من مستقرها وإسماع أحجار من الصلدات.

ببعض الصحابة، ممن نصروا الإسلام وأعزّوه.

ثم يُسأل تكوينه النفسي وما أحاط به من صروف الحياة عما تبقى من هذه الأحكام، مثل الفحش في الهجاء. فقد كان غضوباً سريع التهيج، فائر الإحساس، مستوحشاً مأزوماً، يرى لنفسه ولقومه ولشيعته على الحياة حقاً مضيّعاً ينبغي أن ترده عليهم جميعاً!..

ولكن هذا كله ينبغي ألا ينسينا قدرته على التضحية بما هو أغلى من الحياة كما قلنا: بأمن نفسه وسكينتها، ورضاه بالتشرد في أقطار الأرض دفاعاً عمن أحب، وثباته على المبدأ ثباتاً يكاد ينفرد به من الشعراء الآخرين، وإصراره على أن تظل شعلة الأمل حية في القلب:

■ *الحاجة وافتقاد الأمن ورفض الواقع الاجتماعي والسياسي وغيرها، هي التي قادت الشاعر وغيره إلى درب الهجاء.*

لقد حفّت الأيام حولي بشرّها
وإني لأرجو الأمن بعد وفاتي
فيا نفس طيبي، ثم يا نفس أبشري
فغير بعيد كل ما هو آت!..

فإن كان هذا كلّه لا يعني المروءة والنبل في النفس، وكان نسبه في خزاعة لا يعني الحسب، فما معنى هذه الكلمات إذن؟ وما معنى بُعد الهمة إن لم تكن تعني قوة العزيمة، وصلابة الروح، والإصرار على اقتحام الغمرات؟...

ثم إن في شعره الذي تبقى لنا، على قلته، وصفاً لجمال الود ووفاء الأخوّة وكرم النفس ومحبة الأهل، وإحساساً بمرارة فقْد الصديق لا تفيض إلا عن نفس تقدّر هذه الصفات، وتعي مكانتها:

فإن نحن كافأنا فأهل لودّنا
وإن نحن قصّرنا فما الودّ متَّهَم

قالت سلامة: أين المال؟ قلت لها:
المال، ويحكِ، لاقى الحمد فاصطَحَبا
الحمد فرّق مالي في الحقوق، فما
أبقين ذماً، ولا أبقين لي نشبا [32]
هل أنت واجد شيءٍ لو غُنيت به
كالأجر والحمد مرتاداً ومكتسبا؟
نفسي تنافسني في كل مكرمةٍ
إلى المعالي، ولو خالفتها أبتِ
والجود يعلم أني منذ عاهدني
ما خنته وقت ميسوري ومعسِرتي
ما يرحل الضيف عني غبّ ليلته
إلا بزادٍ وتشييعٍ ومعذرة

ومثله غير قليل في شعره المتبقي في أيدينا إلى اليوم.

- 6 -

صحيح أن شهرة دعبل ومكانته في تاريخ الشعر العربي تقومان على ما قال في آل البيت، من مديح رجالهم وبكاء قتلاهم، وما هجا به خصومهم وخصومه على السواء؛ ولكنّ في ما تبقى من شعره - وهو أقلّه كما رأينا - إشاراتٍ إلى موضوعاتٍ ومعانٍ أخرى، ذهب ضياع الديوان للأسف بقدرة التفصيل فيها. لقد كان يحسن مديح الرجال على الإطلاق، ويحسن صياغة الحِكَم، ويحسن وصف الطبيعة ومفاتنها، ووصف الفلوات الموحشة، لكثرة أسفاره، ووصف الغربة وما يصيب الغريب من دواعي الشجن، ويحسن شكوى

(32) المال والعقار.

الزمـان والنـاس، فمـن الأمـور التـي ينبغـي أن تصحح في أذهان الناس اقتصار مكانه من تاريخ هـذا الشـعر، علـى مـا قـال فـي الهجـاء، لسطوع معانيه واستفاضته فيه، وعلى ما قال في مديح آل البيت، وتصوير مآسيهم. يكفي أن نشير هنا إلى التائيـة الثانيـة الكبيـرة التـي يمثـل شـعره فيهـا لخصائص صياغته أيضاً وبنائه الشعري كله:

إذا غزونـــا فمغزانـــا بـــأنقرةٍ
وأهلُ سلمى بسِيف[33] البحرِ من جُرُتِ[34]

هيهـات هيهـات بـين المنـزلين، لقـد
أنضـيتُ شـوقي، وقـد أبعـدتُ مُلتفتـي

أحببـت أهلـي، ولـم أظلـم بحـبهمُ
قـالوا: تعصبتَ جهـلاً، قـولُ ذي بَهَـت[35]

أحمـي حمـاهم، وأرمـي فـي معارضـهم
وأسـتقيل[36] إذا مـا رِجْلهـم هـوتِ

لهـم لسـاني بتقريظـي ومُمْتَـدحي
نعـم! وقلبـي ومـا تحويـه مقـدرتي

دعنـي أصلْ رحمـي إن كنـتَ قاطعَهـا
لابـد للـرَّحِمِ الـدّنيا مـن الصـلة

قـومي بنـو حِمْيَـرٍ والأزد أسـرتهم
وآل كِنـدة والأحيـاء مـن عُلَـةِ[37]

ثُبـت الحلـوم، فـإن سُـلّت حفـائظهم
سـلّوا السـيوف، فـأردَوا كـل ذي عَنَـت

هـم أثبـت النـاس أقـداماً إذا بُغتـوا
وقلمـا تثبـت الأقـدام فـي البَغَـت

كـم نفّسـوا كـرب مكـروبٍ، وكـم صـبروا
علـى الشـدائدِ مـن لأواءَ[38]، فانجلـت

وفـي نقضـه لقصـيدة أبـي سـعد المخزومـي، في هجاء اليمنية ومديح المضرية، مثل آخر رائع النسج، قوي الروح، ساطع الإيقاع، بعيد الدلالـة على صدق الولاء مهما بلغ قومه من تجاوز الحدّ في الفخر وادعاء المجد:

منـازل الحـي مـن غُمـدان فالنَضَـدِ
فمـأربٍ فظَفـارِ المُلـكِ فالجَنَـد[39]

أرض التبـابعِ والأقيـال[40] مـن يمـنٍ
أهلُ الجيادِ وأهل البَيْض والزَّرد[41]

مـا دخلـوا قريـة إلا وقـد كتبـوا
بهـا كتابـاً لـم يـدرُس ولـم يَبـد

بـالقيروان وبـاب الصّينِ قد زَبَـروا[42]
وبـاب مَرْوٍ وبـاب الهنـد والصُّغْد[43]

وأرجوزتـه فـي مـديح المـأمون كانـت تعجب

■ دعبل صاحب عقيدة بدا هجاؤه في الساحة السياسية أكثر حدة وثباتاً من هجاء الآخرين لا يكاد يساويه فيه سوى ابن الرومي.

[33] ساحله.
[34] قرية قريبة من صنعاء.
[35] البهتان.
[36] أطلب إقالتهم وإنهاضهم من عثرتهم.
[37] بطن من كهلان، من الحميرية.

[38] الشدة والضيق.
[39] أسماء أمكنة في اليمن. وغمدان اسم القصر المعروف.
[40] خلفاء الملوك (المفرد: قَيل) والتبابع: ملوك اليمن (مفردها تُبع).
[41] البيض: ما يقي الرأس. والزرد: الدرع.
[42] كتبوا.
[43] يشير إلى ما يدعيه اليمنيون في غزوهم الأرض.

ابن المعتز[44] لفصاحتها، وسهولتها، لم يبق منها في أيدينا إلا المقدمة الغزلية. وهي تجمع قيمَ الجمال الحيّ في المرأة، كما يهواه العرب:

يا سلمَ ذاتَ الوضّح العِذاب

وربَّة المعصم ذي الخضاب

والكَفَل الرجراج في الحقاب[45]

والفاحم الأسود كالغراب

بحق تلك القُبَل الطَّياب

بعد التجنّي منكِ والعتاب

إلا كشفتِ اليومَ عني مابي

جاء مشيبي، ومضى شبابي

وزال عني أهوج التصابي

فلم أجُر عن منهج الصواب!

■ موازنة العقاد ليست صحيحة حين اعتبر هجاء دعبل الرغبة في إيجاع المهجو بالشتيمة وابن الرومي رغبة في الفن.

ثم إن دعبلاً عاش عمراً طويلاً امتد قرناً من الزمان، وخبر الحياة والناس، فكثرت معاني الحكمة في شعره. وكثرت شكواه من الزمان وغدره، والناس في نكرانهم. وهو صاحب القول المشهور:

ما أكثر الناس! لا بل ما أقلَّهُمُ!

الله يعلم أني لم أقل فَنَدا[46]

إني لأفتح عيني حين أفتحها

على كثيرٍ، ولكنْ لا أرى أحدا

والقائل في بعض مديحه، ولم يبق منه إلا هذا البيت الذي أُعجب به الآمدي (الموازنة 103/1/ بتحقيق السيد صقر). في القرن الرابع:

تُخال احياناً به غفلةٌ

من كرم النفس، وما أعلمَهْ!

والقائل في وصف النَّوْر، على نحوٍ يخلص منه إلى تجسيد مكارم الممدوح:

وميثاءَ[47] خضراءَ زَربيّةٍ[48]

بها النَّوْر يزهر من كل فن

ضحوكاً إذا لاعبته الرياح

تأوّد كالشارب المرجحن[49]

فشبَّه صحبي نُوّارها[50]

بديباج كسرى وعَصْبَ اليمن[51]

فقلت: بُعدتم، ولكنني

أشبهه بجناب (الحَسَن)

فتى لا يرى المال إلا العطاء

ولا الكنز إلا اعتقادَ المِنَن.

- 7 -

نعود الآن إلى توظيف شعره في خدمة مذهبه والدفاع عنه وعن رجاله، في مواجهة النظام السياسي القائم ورجاله. لقد كان يدرك أثر كلامه في الناس، ويعتز به اعتزازاً لا يخفيه. فهو يصور نفسه، في مواجهة خصومه، في صورة الحيّة السوّارة والوحش الكاسر الواسع الشدق، كما

---

[44] طبقات الشعراء 266.

[45] ما تعلّق به المرأة حليها، وتشده في وسطها.

[46] كذبا

[47] الأرض اللينة.

[48] الأرض إذا تنوعت فيها ألوان الزهر.

[49] المائل المهتز

[50] زهرها، مثل النور.

[51] برود اليمن.

رأينا في بعض الأمثلة من قبل. ويتهددهم بما تحمل قوافيه من أذى يستمر على طول الزمان: تحمله الأفواه ويتناشده الرواة، وإن سكنت ريح المناسبة:

نعوني ولما يُنْعني غير شامت

وغير عدوٍ قد أُصيبت مقاتلهْ

يقولون: إن ذاق الردى مات شعره!

وهيهات، عمر الشعر طالت طوائله [52]

وهب شعره إن مات مات، فأين ما

تحمّلَه الراوون والخط حابله [53]

سأقضي ببيت يحمد الناس أمره

ويكثر من أهل الرواية حامله

يموت رديء الشعر من قبل أهله

وجيّده يبقى وإن مات قائله

ويرى أن قوافيه تَدْهم من يعنيه كما تَكُرّ الصخور الصم مجلجلةً تُصم الآذان، وتعمي شظاياها العيون:

لعمري لئن حجبتُني العبيدُ

لما حجبت دونك القافيهْ

سأرمي بها من وراء الحجاب

شنعاء تأتيك بالداهيه

تصم السميع وتعمي البصير

ويُسأَل من مثلها العافيه!

(52) قدرته.

(53) يشده في حباله.

وحق ما يقول. فإن شعراً سهلاً، حارّ الروح، خفيفاً على الألسنة، كالشعر الذي يقوله في أحمد بن أبي دواد قاضي المعتصم والواثق، حين تزوج اثنتين من بني عجل، وسلك فيه مسلك السخرية الهادئة الممضّة التي تغري الناس بطرافتها وطرافة مناسبتها، خليق بالبقاء والانتشار. فقد جعل الخبر كالمنشور الذي يتلى في الشوارع على أسماع الناس، يزفّ إليهم هذا الخبر الغريب:

شعر دعبل سهل، حار الروح، خفيف على الألسنة.

أيا للّناس من خبر طريف

تفرق ذكره في الخافقينِ

أعجلُ أنكحوا ابن أبي دوادٍ

ـ ولم يتأثموا فيه . اثنتين!

أرادوا نقد عاجلةٍ، فباعوا

رخيصاً عاجلاً، نقداً بدينِ

بضاعة خاسر بارت عليه

فباعك بالنواة التمرتين!

ولو غلطوا بواحدة لقلنا:

يكون الوهم بين العاقلين

ولكن شفع واحدة بأخرى

يدل على فساد المنصِبين [54]

لحي الله المعاش بفرْج أنثى

ولو زوجَتها من (ذي رُعَين) [55]

ولما أن أفاد طريف مالِ

(54) الأصل.

(55) من ملوك حمير، يضرب به المثل في النعمة. وُرعَين: حصن كان له.

في أبيات دعبل خفة طريفة تثير ضحك الناس وتقوي من استهانتهم بالنظام.

وأصـــبح رافــلاً فـــي الحُلّتـــين

تكنـــي وانتمـــي لأبـــي دواد

وقـد كـان اسـمه ابـن الفـاعِلَين!

فعلى مثال هاتين الطريقتين كان يهجم في شعره على النظام السياسي الذي يمثل السلطةَ فيه بنـو العبـاس ورجـالهم ووزراؤهـم وكتّـابهم. فـإذا ضاقت الحلقة عليه، واشتدوا في طلبه، هرب منهم فاحتمى في قُمْ التي كان أهلها يعطفون عليه، أو سـاح فـي الأرض فعبـر إلـى إفريقيـة ودخـل زُوَيْلة[56]، أو اختفى في بعض البلدان، حتى تهيأ له أن يقول:

مـا أطـول الـدنيا وأعرضـها!

وأدلَّنـــي بمســـالك الطـــرق!

إن قتل الواثق رجلاً من خزاعة غلت مراجل غضبه، وذكَّر الهاشميين بقتلاهم في بدر على يد اليمنية من الأنصار، واشتفى بذكر مصرع الأمين على يد طاهر بن الحسين الخزاعي قائد المأمون، وقال لهرون الواثق:

فإن غُصّ هرونٌ بِجُرعة عمّه[57]

فأيسـر مفقـودٍ وأهـون هالـك!

وإن تـولى إبـراهيم بـن المهـدي الخلافـة فـي بغداد، تعبيراً عن نقمـة أهلها من العبَّاسية على المأمون، لاختيـاره الإمـام الرضـا[58] لولايـة عهده، فـي مرحلـة مـن المراحـل التـي اقتضـتها سياسـة المأمون، طلـع علـى النـاس بهذه السـخرية المرّة، فأفاد من شهرة إبراهيم في الغناء وصنعته المتقدمة فيه:

نَعَر[59] ابـن شـكلةَ بـالعراق وأهلـها

فهفـا إليـه كـل أطلـسَ مـائق[60]

إن كـــان إبـــراهيم مضـــطلّعاً بهـــا

فلتصـلحنْ مـن بعـد لمُخـارق[61]

أنّـــى يكـــون، ولـــيس ذاك بكـــائن:

يـرث الخلافـة فاسـقٌ عـن فاسـق!

والقصـد هنـا: أن يحطـم هيبـة الخلافـة العباسـية، ويقرنهـا بالعبـث والفسـق والانحـلال! ويحيل خلافة بني العباس التي زعموا أنها جاءت لنصرة الدين، خلافةً كتابها المِزْهر[62]:

يامعشـــر الأجنـــاد لا تقنطـــوا

خـذوا عطايـاكم ولا تسـخطوا

فســـوف يعطـــيكم حُنينيـــةً[63]

يلتـــذها الأمـــرد والأشـــمط

والمعبـــديات[64] لقـــوادكم

لا تـــدخل الكـــيس ولا تـــربط

وهكـــذا يـــرزق قـــوّادَه

خليفـةٌ مصـحفه البَـربط[65]

بَيْعـــة إبـــراهيم مشـــؤومة

[56] تتبع ليبية الآن.
[57] الأمين.
[58] الإمام علي بن موسى الرضا. الإمام الثامن من أئمة الشيعة الاثني عشرية.
[59] أم إبراهيم وكانت سوداء.
[60] العبد الأسود، والمائق: الأحمق.
[61] أحد المغنين الكبار في العصر.
[62] العود.
[63] نسبة إلى حنين المغني.
[64] نسبة إلى معبد المغني أيضاً.
[65] العود.

تُقتَـل فيهـا الخلـق أو تُقحـط!

فبمثـل هـذه الأبيـات الخفيفـة الطريفـة التـي تثير ضحك الناس، وتقوّي من استهانتهم بالنظام القـائم، وتسـير علـى ألسـنتهم لخفّتهـا وسـهولتها وطرافـة معانيهـا وسطوع موسيقاها، كـان يحرّض الناس على الخلافة. وقد وصلت جرأته عليها، في خلافـة المعتصـم ثـامن خلفـاء بنـي العبـاس، إلـى رثـاء الخلافـة وبكائهـا، وإلـى تحدي الخليفـة تحدياً صعباً لم يسبق له مثال:

ملـوك بنـي العبـاس فـي الكتـب سبعة

ولــم تأتنـــا عــن ثــامن لهــم كتْــب

كذلك أهل الكهف فـي الكهف سبعة

خيـــار إذا عُـــدّوا، وثـــامنهم كلـــب

وإنـــي لأُعلـــي كلــبهم عنــك رفعــةً

لأنـــك ذو ذنـــب ولـــيس لـــه ذنـــب!

وقد ضاع أمر الناس إذ ساس ملكَهم

(وصيفٌ) و(أشناسٌ)[66] قد عظُمَ الكرْب

وإنـــي لأرجـــو أن يُـــرى مِـــنْ مغيبهـــا

مطالع شمسٍ قد يغَصّ بها الشَّرْب[67]

ثـم ينتهـي آخـر الأمـرِ إلـى أن يصـوّر فـراغ الخلافـة مـن معانيهـا كلهـا، وإلـى نفـض النـاس أيديهم منها وإدارة ظهورهم لها، وهو أمضّ ما بلـغ هجاؤه السياسي من وضوح القصد، وذلك في مثل قوله في موت المعتصم وقيام الواثق:

الحمــد لله لا صــبْرٌ ولا جَلَــد

ولا عــزاءٌ إذا أهــل الــبَلا رقــدوا

خليفـة مـات لـم يحـزن لـه أحدٌ

وآخــرٌ قــام لــم يفــرح بــه أحــد!

وقـد يلجـأ، فـي هجـاء ولاتهـا (وإن كـانوا خزاعيين) مثل المطّلب بن عبد الله الخزاعي والي مصر للمأمون، إلى معانٍ أخرى تهم الولاة وقادة الحرب:

أمطَّلِـــب أنـــت مســـتعذبٌ

حُمـــاتِ الأفـــاعي ومســـتقتلُ

فـإن أَشـفِ منـك تكـن سبَّةٌ[68]

وإن أعــفُ عنــكِ فمــا تعقــل

ســتأتيك إمـــا وردتَ العـــراق

صـــحائف يأثرهـــا[69] دعبـــل

منّمقـــــة بـــــين أثنائهـــــا

مخـــازٍ تحـــطّ فمـــا ترحـــل

وضـــعتَ رجـــالاً فمـــا ضـــرّهم

وشـــرّفتَ قومـــاً فلـــم ينْبلـــوا

تنـوّط[70] مصـر بـك المخزيـات

وتبصُـقُ فـي وجهـكِ الموصـل

ويـــوم الشُّـــراة[71] تَحَسَّـــتَها

يطيــب لــدى مثلهــا الحنظــل

تولّيـــتَ ركضـــاً وفتياننـــا

[66] غلاماه التركيان (وأم المعتصم تركية اسمها :ماردة)..

[67] الشرب: الشاربون. ودعبل يتهدد المعتصم بدولة الفاطميين التي كانت قامت في المغرب.

[68] لأنه خزاعي، من قبيلته.

[69] يرويها.

[70] تعلق.

[71] الخوارج. وكان المطلب تولى حربهم.

صدور القنا فيهم تَعسَل[72]

إذا الحرب كنت أميراً لها

فحظّهم منك أن يُقتلوا

فمنك الرؤوس غداة اللقاء

وممن يحاربك المُنْصُل[73]

شعارك في الحرب يوم الوغى

إذا انهزموا: عجِّلوا عجلوا

فأنت لأولهم آخرٌ

وأنت لآخرهم أول

دعبل: شاعر عالم بالغريب والأخبار وأيام العرب.

فهو، كما نرى، هجاء صعب لا يقتصر الشاعر فيه على الشتيمة، ولكنه يصوّر مواقف مخزية تظل قائمة في أسماع الناس، ومنشورة على ألسنة الرواة.

ولا عراء إذا أهل البلا رقدوا.

- 8 -

فأما مكانه الفني من شعراء العرب: فهو، كما رأينا، الشاعر المطبوع الذي يميل إلى صنعة المحدثين، ويحرص على قوة السبك وجزالة الصياغة وسطوع الموسيقا، ويعتمد غنى الوجدان، ووضوح المعاني، وقرب الصور من الحس. وهذه خلاصة خصائص ما سماه نقادالعرب: عمود الشعر.

ثقافته في جملتها . وهو ما يكشف عنه شعره وكتاباته على السواء: في (طبقات الشعراء). و(مناقب العرب ومثاليها) . هي الثقافة العربية. وأحكام القدامى على شعره وثقافته الأدبية تعزّز هذه الرؤية: فهم يرون أنه شاعر عالم بالغريب والأخبار وأيام العرب. وبعضهم يرى، في حق، أنه عالم شعراء، ويرى . في غير حق . أنه شاعر علماء، فليس شعره من جنس شعر العلماء في ضعف الانفعال الشعري، وغلبة الذهن على معانيه، وجفافها.

ولعله ، لفحولة هذه الصياغة وسطوعها، رُمي بالضحالة على ألسنة بعض شعراء العصر. كأبي نواس الذي قال له وهو يسمعه: "أحسنتَ ملءَ فيك وأسماعِنا"[74]: وكالبحتري الذي قال فيه: "يُدخل يده في الجراب ولا يخرج شيئاً"![75]

على أنهم جميعاً متفقون على أنه يتقن أداته الشعرية (اللغة)، ويحسن الإفادة من تراث العرب الشعري الذي يبيّن كتابُه في الشعراء، اطلاعَه عليه اطلاعاً يمكّنه من التأليف فيه...

[72] تضطرب وتهتز.

[73] الحسام.

[74] تاريخ بغداد . 385/8 (وانظر مجموعة من أحكام القدامى على شعره، في كتابنا: دعبل بن علي الخزاعي شاعر آل البيت ص 219 ومابعدها).

[75] الأغاني 87/20 والموشح 321.

❑❑❑

شـعر الاحـتراف

مثال أبي تمام

د.الطاهر الهمامي

I . الشاعر من لسان قَبِيلهِ إلى لسان حالهِ:

اخترنا معالجة هذه المسألة بدافع الوقوف على خصائص إحدى اللحظات الكبرى في تاريخ الشعرية العربية، لحظة اكتمال الاحتراف التي كان القرن الثالث الهجري إطارها وحبيب بن أوس الطائي المعروف (بأبي تمام . ت.نحو 232هـ)، أحد أعلامها إن لم يكن عَلَمْها.

■ أصل الحرفة مادي كأصل الثقافة والعقل وعديد من المجردات ذات المنابت الحسية انتقل بعدها إلى ميدان نظم الشعر.

ولعل العَوْد إلى الاحتراف في دلالته المعجمية أن ييسر أمره على الدارس. فالاحتراف، من هذه الزاوية، اتخاذ الحرفة و"الحرفة الصناعية وجهة الكسب.... والمحترف الصانع"(1)، ففي تعريفه وجهان أحدهما عالق بالصناعة والآخر بالكسب. وأصل "الحرفة" مادّي كأصل "الثقافة" و"العقل"، وعديد من المجردات ذات المنابت الحسية، قبل أن ينتقل بها، أي الحرفة، من ميدان تثقيف السلاح وبري السهام وَقدّ النِّعال وصوغ المعدن إلى ميدان نظم الشعر، وسرد القصّ، وتعاطي الأدب حتى قيل "أدركته حرفة الأدب"، وظل الجامع بين هذه وتلك جامع الصناعة أولاً، وإن اختلفت موادّها الأولية، وجامع الكسب ثانياً، بعد خضوع الشعر لمنطق السعر والسوق. وبات الموضوع حينئذٍ بحاجة إلى معالجة من وجهين: الوجه الاجتماعي المتعلق بالشاعر المتكسب، والوجه الإبداعي المتعلق بالشعر صناعة تكسبية، بغية النظر في العوامل التي حوّلت "ديوان العرب" إلى حرفة و"لسان القبيلة" إلى محترف، وهي عوامل تجد تفسيرها في تطور المجتمع العربي وتطور حاجته، من الرابطة القَبَلية إلى الرابطة العَقَدية والسياسية، الدينية والحزبية، ومن وجود ذرّي إلى قيام الدولة واتساع دواليبها وتعقد تراكيبها، ومن مشافهة إلى كتابة، ومن بداوة إلى حضارة، ومن زراعة إلى صناعة، وما أنجز عن ذلك كله من طوارئ طرأت على وضع الشاعر ومنزلته جرّاء اهتزاز علاقته العضوية القديمة بجماعته وتغير العقد الضمني الذي يربطه بها.

أما الوجه الثاني، الإبداعي، العائد إلى الشعر فيخصّ تأثير هذه التحولات ذات الطبيعة الاجتماعية في علاقة المُقصِّد بقصيدته، والأثر الذي أحدثته على مستوى تركيبها العَرَضِي وتصورها وصناعتها وعِيَارها.

ونعقد المحور الأول على تقصّي السيرورة

الاجتماعية التي أفضت بالشاعر إلى احتراف الشعر ومن ثمة أدّت إلى تغيير سيماء القصيدة...

عندما وصل الشعر إلى القرن الثالث الهجري، وإلى أبي تمام تحديداً، كان الاحتراف قد بلغ بعدُ درجة اكتماله في أعقاب مسيرة طويلة هي مسيرة المدح الذي شهد انطلاقته مع "بداية اهتزاز الرابطة القبلية أواخر الجاهلية وظهور النزعة الفردية وبداية تمايز المال الشخصي وصعود قيمة المال بفعل ازدهار التجارة من جهة، ثم بداية اتضاح "ثمن" للشعر حصل وعي الشعراء به تدريجيّاً.... يضاف إلى هذا من جهة أخرى، إغراء بعضُ وُجَهاء المراكز الحضرية لبعض الشعراء بأن يمدحوهم مدحاً خاصاً"(2).

■ *عندما وصل الشعر إلى القرن الثالث الهجري وإلى أبي تمام تحديداً كان الاحتراف قد بلغ درجة اكتماله.*

ويحتل ها هنا بلاطا إمارتي المناذرة والغساسنة منزلة استثنائية في اجتذاب شعراء هذا الطور من أمثال النابغة الذبياني وعمرو بن قميئة وأوس بن حجر وعدي بن زيد والأعشى وسميمون والحارث بن حلّزة والمتلمس الضبي والمرقش الأكبر(3).

وإلى هذا الطور كان الشاعر لا يزال، عموماً، يعيش في أكناف عشيرته تُؤمِّن حاجاته ويؤمن حاجاتها، وكان الفخر لا يزال قطب أغراض الشعر، وهو فخر قبلي إليه يرتدُّ عادة كل فخر فردي...

ولعل عنترة (ت.نحو 615م)، أن يقدم أبلغ مثال على ذلك وقد حرمه قومه ما به يكون العضو، ألا وهو الاعتراف لكن الحرمان لم ينل من علاقته بهم ومن الدور الموكول إلى "لسانهم" في حلبة المفاخر الدائرة على أمّهات الخِلاَل، وفي مقدّمتها خلال النسب [بسيط]...

للّهِ دَرُّ بَنِي عَبْسٍ لقد نَسَلوا

من الأكارِمِ ماقد تَنْسلُ العَرَبُ(4)

عروة وثقى بين اللسان وقبيلته عبر عنها مُعوّد الحكماء(5) إذ يفاخر بنسبه ويذكر حقوق الجماعة على أفرادها [كامل]..

إنّي امرُؤٌ من عُصْبَةٍ مشهورةٍ

حُشُدٍ، لهم مجدٌ أشمُّ تليدُ

....

نُعطي العشيرة حقَّها وحقيقَها

فيها ونغفر ذنبَها ونَسودُ

وإذا تُحمِّلُنا ثِقْلَها

قُمْنَا به وإذا تعُودُ نعودُ(6)

بيد أن هذه الصورة التي يصورها الشعر لشاعر الجماعة العربية قبل الإسلام كانت آخذة في التراجع بتطور الهيئة الاجتماعية النازعة منزع التشكل الهرمي غِبَّ نشوء المال واتّساعِ سلطانه وتوطد أركان الحوز الخاص.

فقد حلت محلّها تدريجيّاً صورةٌ صاحبُها على قَلَقٍ، وعلت عندهُ نبرة "أنا" القوّال لائذاً بحمى "أنت" الموّال، فيما فَقَدَ الـ"نحن" العائد إلى جماعته مركزيته، وأضحى الشعر دائراً على قطبية المدح بعد قطبية الفخر.

أخذت هذه الصورة الحائلة في الارتسام بدءاً من موفّى الحقبة الجاهلية واكتملت سماتها غداة قيام الدولة الأموية ثم العباسية وخصوصاً حين اشتدت "المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم"(7). فإلى عهد بني أمية كان الشاعر ما يزال لسان جماعة قبلية وإن تراجع حظها، ومذهبية نجمها في صعود. بيد أن ذلك لم يَحُلْ دون اتساع الشرخ قُدُماً بين الفرد وجماعته، والإيذان بتغيير وظيفة الشاعر ومكانة الشعر.

وكان الشعر والقبيلة قد فقدا من سلطانهما أمام الدعوة الإسلامية وحاجتها إلى دعم الرابطة الدينيـة وإلـى الخطبـاء والقُصَّـاص والوُعَـاظ والمفسـرين والمحـدّثين، وأخـذت صـورة الشـاعر تتهـاوى مـع الوقـت بعـد أن "كـان الشـاعر فـي الجاهلية يُقدَّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر... فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوقة وتسرعوا إلى أعراض النـاس صـار الخطيب عندهم فـوق الشـاعر"(8) وعدا الخطيب واجه الشاعر عوناً آخر من أعوان الدولـة الناشـئة بعـد اتسـاع دائـرة الـدواوين وتزايـد الحاجة إلى الممسكين بدواليبها وبعد التطور الذي شـهدته الكتابـة(9) وهـو الكاتـب "لسـان الدولـة وفارس الجولة" (10)

وأفضـت هـذه العوامـل إلـى اتجـاه العلاقـة العضوية القائمة بين الشاعر وجماعته القبلية نحو الانحـلال وارتسـام ملامـح عَقْـد بـديل عَقَـد عليـه الشعراء أمل التموّل والارتزاق، هو العقد المدحي، حتى غدونا نسمع من يقول [مج الكامل]..

ولقــد غــدوتُ ولــيس لــي
إلّا مــديحكَ مــن تجــاره(11)

وداخلت لغةَ الشعر مفرداتُ معجم السوق وأضحى القـول المـدحي مـن عيـار الأشـعرية، ووجدنا شاعر الخمرة يجمع في البيت ثلاثاً من أمهات مفردات هذا المعجم هي البضاعة والنفاق والكساد بقوله [كامل]:

وبضـاعة الشـعراء إن أنفقتُهـا
نفقـتْ وإن أكسدتَّها لـم تنفـقِ(12)

واقترن مسعى عقد هذا العقد الجديد وتوطيده وحفظـه مـن التقلبـات وعوامـل الانفـراط بشـكاة متّصلة وتكاد تكون مشتركة بين صغار الشعراء وكبارهم من دوران الوقت على الشعر ومن كون العصر بات غير عصره فلا غنى إلاّ في تركه، وذا ما عبّر عنه أحدهم بقوله [كامل]..

إن كنـتَ تبغـي العـيشَ حلـواً صـافياً
فالشـــعر أغرِبْـــهُ وكُـــنْ نخَّاسَـــا
... دارت علـى الشعراءِ حرفـةُ تُوبـةٍ
فَتَجَرَّعُوا مـن بعد كـأسٍ كَاسَـا(13)

وهل أبلغ من ضرب أكباد المطايا كناية عن الحاجة القاهرة تضطر صاحبها إلى تجرّع سؤال أناس حاجاتهم عنده لولا قسمة الحظوظ الظالمة التـي شـاءت أن يكـون قوَّالاً فـي زمـن بـوار القـول [طويل]:

أأضـــربُ أكبــاد المطايـــا إلـــيهمِ
مطالبَةً منّـي وحاجاتُهم عنـدي(14).

■ لقد داخلت لغة الشعر مفردات معجم السوق، وأضحى القول المدحي من عيار الأشعرية.

وقـد عمـدنا إلـى الاستشـهاد بـزوجين مـن الشعراء، واحد مغمور (أبو الشمقمق وأبو دلامة) والثـاني مشـهور (أبـو نـواس والبحتـري)، كـي نـدّل علـى شـمول شـجون الحرفـة والاحتـراف جميـع طبقاتهم، وانتخبنا أبا تمام وهو الذي لم يكن، على ما حصد، أقلّ شكاة بَيْدَ أن شكاته كثيراً ما تمت باسم الفئـة الشـاعرة أو الأدبيـة، وباسم صـناعتها المهدّدة، فيقول مستغيثاً لها [بسيط]...

أنـت السـليلُ فسُلّ السـيفَ منتصـراً
لذمةِ الشعر إن ضاعتْ له الذِّمَمُ(15).

فقـد صـار "أكثـرُهُ مُلْقًـىً مالـه حَسُـبُ"(16)، واضطر بائعه إلى البيع بالثمن البخس: بحر من المال بسبعة من القال [كامل]:

جِئْ لـي ببحـر واحـد أُغرِقْكَ فـي
مـدح أجـيئْ لَـهُ بسـبعةِ أبحُـرِ(16)

و"الذي نخرج به مما تقدم هو أنّ الشاعر المداح المتكسّب الذي تدرّب على هذا الدور وبدأ حُكمه نسبيّاً في الجاهليّة الأخيرة قد أتقنه أو كاد في القرن الأول.... ثم احترفه بدءاً من هذا العصر ولا سيما انطلاقاً من أواسط القرن الثاني كأوضح مايكون الاحتراف"(18)، وآل الأمر بالشعراء وقد ازدحموا على أبواب السلطان واشتبهت أحوالهم إلى وضع الفئة الاجتماعية ذات السمات المميزة، وبأُولي الأمر إلى تعيين من يقوم على "ديوان الشعر" (في مفهومه الإداري)، ويتولى "وزن" المِدَح ومكافأة أصحابها.(19).

II ـ الشعر من وحي شيطان إلى كدّ إنسان:

قبل اتجاه الشعر وجهة الحِرْفَة بُبعديها الصناعي والبضاعي كان أمر خُطُوره والنبوغ فيه موكولاً إلى فعل الجن، ومن ثمة كانت "العبقرية" بما هي نسبة إلى عبقر، وادي الجن، على ما اعتقدوا، ومن ثمة أيضاً كان لكل شاعر شيطانه، يلهمه الشعر، وكان تفاخر الشعراء بشياطينهم صورةً وجاهاً وجنساً وعُمدتُهم مفاخرين أو مهاجين قوةٌ خارقةٌ يزعمونها، وقلما احتكموا في ذلك إلى صناعة محكمة يتعاطاها صانع ماهر. وأنجز عن ذلك أن انصبَّ معظم عنايتهم وهم ينظرون إلى الشعر على قيمته العمليّة ووظيفته النفعية في معركة الوجود القبلي التي لا تهدأ وكان النظر إلى الشعرية بتحديد مصادرها من خارج القول الشعري وبمعزل عن الإرادة البشرية(20). ويجب انصباب العناية على الشعر سلاحاً تعليله في الدور الموكول إلى الشاعر باعتباره لسان جماعة (القبيلة) مطالبُها مطالب معاش حاجي فرضته البيئة ونمط الإنتاج والحياة، وحربها حرب بقاء..

■ *إن كنت تبغي العيش حلواً صافياً فالشعر أغرِبْهُ وكن نخاساً.*

ومع الوقت، كان هاجس البِنْيَةِ يزداد حضوراً عند الشعراء حتى كاد نفر منهم يقصر نظرته على مبنى القصيد وصناعته، بعدما أدركَ أن تحقيق النجاعة رهين البراعة في تصريف الأبنية ومع الخطرات الأولى من تلمس أمر الصناعة كان يُشَار إلى ذلك بـ"غرابة" القصيدة (المُسيّب بن علس).. و"تثقيفها" (امرؤ القيس) و"تجهيزها" (بشر بن أبي خازم)، و"إحكامها" (النابغة الذبياني)، و"تحبيرها" (أمية بن أبي عائذ)، و"تقويمها" (عدي بن الرّقاع)، و"تنخيلها" (كعب بن زهير) و"صعوبتها" (الحطيئة). ولعل الأحوص الأنصاري (ت105هـ)، أن يكون أول من ترك حديث البنية العام ووقف على أمر البنية الخاص ودورها الحاسم في تحقيق الشعر وإنتاج المعني، فقد أدرك أن الشاعر "مؤلّف" وأن مفارقة الواقع لا مناص منها مادام الشعر "يُبنَى بناءَ المنازل"، ثم تعزز المنحى "البنيوي" عند كل من أبي نواس والباهلي وأبي العتاهية وأبي تمام والبحتري وابن الجهم وابن الرومي ومن تلاهم وبدا أبو تمام أوعاهم جميعاً بعد أن تحوّل الشعر عنده من حَيِّز الخرافي على نحو ماكان شائعاً حتى عهد بني أمية، إلى حيز الجمالي حيث احتفال خاص بالقصيدة صناعة نفِيسة(21) وانتقال ببلاغة القصيد من الشفوي إلى الكتابي (22) وكان النواسي قد نقض المحددات غير الأدبية التي فهم القدامى في ضوئها أدبية الكلام (نسب، حسب، رجولة...)، واقترن تطور الوعي الحِرْفي بتعاظم شأن المدح وازدحام سوق التكسب واشتداد المنافسة، ناهيك أن ثلاثة من شعراء القرن الثالث، أبا تمام والبحتري وابن الرومي، استغرق المدح ثمانية أعشار شعرهم. وفضلاً عن تزايد هاجس التجويد الصناعي وامتداد وسيلة المدح أضحى تمثيل صناعة الشعر بالحِرَف والصنائع ظاهرة ملازمة (23) وبات القريض تحكمه

أحكامها وقوانين إجرائها، وإتقانها. ولم نعثر على من وعى وعي الطائي حبيب بن أوس النص في دلالته الحِرْفية حتى استحق تلقيبه بالنصّاص (24) وإذا كانت "السيارة" صفة لقصيدته يفاخر بها فإن "تراكيبها" الذي تحدث عنه في قوله يشير إلى شعره [مج. المديد].

لـيَ فـي تركيبه بـدعٌ

شغلت بالي عن السُّنَنِ(25)

من شأنه أن يجعل تركيب سيّارات القصيد كتركيب سيارات الحديد، العمدة فيه على "الفكر والساعد"، ولا شيء عدا ذاك من متعاليات النسب أو الحسب أو العِرْق أو الدين أو الخَلْق أو الخَلاق أو السبق الزمني أو الجنس أو الصلة المزعومة بالخوارق(26).

ظلت الحرف والصنائع أصلاً استعارياً يمتح منه الشاعر في الحديث عن صناعته اللغوية وعن وجوه الكدّ والاجتهاد في أدائها، مَتْحَهُ من الأصل التجاري في تسويق بضاعته الشعرية وإشهارها. فلقد بات شأن صنعة الشعر موكولاً عند أبي تمام إلى الإنس، ومن ثمة فالقصيدة بما هي عمل إنساني "ابنةُ الفكر المهذبُ في الدجى"(27) يسهر على تدبيرها وإحكام صنعتها. والشعر أبو الحِرَف، لئن اعتمد اللغة مادة فهو حرفة شبيهة بالحرف التي استعار الشاعر صُوَرَ تعاطيها لتجسيم هذه الصلة، والتي منها "التنخيل"(28) و"التحبير" و"التفصيل"(29) و"السبك"(30)، و"الإحذاء"(31). يَقُدُّ المقصِّدُ قصيدَهُ قَدَّ النِّعَال "أُرهفت وأجادها التخصير والتلسينُ"(32)، ويصنع "صَنَعَ اللسان"(33)، صناعةَ صَنَعِ اليدين، كلاهما يحتاج إلى البصر والسهر والذوق. ويأتي هذا المعجم كي يعزّز حقل "التثقيف" الذي دأب عليه "عبيد الشعر" (34)، فقصيدة الطائي "مُثقَّفة القوافي"(35) وصاحبها "ثَقَّفتْ منهُ الشآم"(36)..

ولولا مزايا هذه الصنعة ما كُتبَ للشعر أن يجُودَ ويرقّ ويرُوق، وأن يتجدد ومعانيه تغنى وتتعدد فلا ينضب لها معين حتى "إذا انجلت سحائبُ منهُ أُعقبتْ بسحائبِ"(37) وعلى غير العادة [سريع]..

يقولُ من تقرعُ أسماعَهُ

كم تركَ الأولُ للآخِر(38)

وإذ باتت صناعة الشعر من تلك الصنائع التي تتطلب مهارة وحذقاً وذائقة، لا يفصلها عن سائر الحرف الرفيعة سوى كونها حَرْفية، فقد أضفى أبو تمام على قصيدته سِيمَاء "البُرْد" و"الحلّة" وعلى نظمها هيئة "النسج" و"الحَوْكَ" أمّا صاحبها فـ"حائكُ قريض"(39). وإلى ذلك "عقد" و"قلادة" و"حَلْي" وينتظم الحقلين أصلان "النسيج والمعدن النفيس. ولعل بعض هذا المنزع الاحترافي أصداء من ذاكرة الحائك والنسّاج الذي كان في صدر شبابه يشتغل بأسواق دمشق..

■ أأضرب أكباد المطايا إليهم مطالبةً مني وحاجاتهم عندي.

III - شواهد

الاحتراف في مبنى القصيدة: حرفة الحِرَف:

لعله ليس كمبنى القصيدة مجالاً لإجلاء شواهد الاحتراف في صناعة المديح بما يجعل مصنوعاتها أقدر على "المنافسة" ونفاقها أضمن. وقد وجدنا للاحتراف في مسعى أبي تمام لإحكام الصناعة وتجويد "البضاعة" أدلة وافية.

عُني الطائيّ بصناعة مِدحته وعموم قصيدته عناية استثنائية حفَل بلغتها وإيقاعها وبلاغتها على نحو جعل منه "رأساً في الشعر مبتدئاً لمذهب.... حتى قيل مذهب الطائي"(40)

وَلَقَّبَه الصولي مُدوِّن أخباره بـ"الرئيس الأستاذ"(41) الذي "انفرد بمذهب اخترعه وصار فيه أوّلاً وإماماً متبوعاً.... "كما أورد الآمدي على لسان "صاحب أبي تمام"، وهو يستعرض حجج طرفي الموازنة(42) ثم يُعدِّل من ذلك بما أورد على لسان "صاحب البحتري" الذي أنكر أن يكون أبو تمّام السابقَ إلى هذا المذهب وحصر إضافته في كونه "أفرط وأسرف"(43) أما المذهب فمذهب "الأنواع التي وقع عليها اسم البديع وهي الاستعارة والطباق والتجنيس"(44) وقد "أحبّ أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف"(45) بيد أن أبا تمام كان "يريد البديع فيخرج إلى المحال"(46) ويبدو المحال علة علل الانزعاج الذي سببه لذائقة رهط من متقبليه. والمحال بناء المعنى على التوهم(47) وبالتالي على الالتباس والتعمية والإغراب مما يحتاج معه إلى "استنباط وشرح واستخراج"(48) فلا غرو أن كانت "الاستعارة هي مشكلة المشكلات في شعر أبي تمام"، و"أساس الحملة التي شنّها النقاد المحافظون على شعره"(49) وأنْ عُدَّ ، إذْ قُوبِلَ بالبحتري، "شديد التكلف، صاحب صنعة.... وشعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة"(50). والاستعارة بما هي "جمع بين أعناق المتنافرات"(51) تستدعي نشاطاً ذهنيّاً تجريديّاً ومتى جاوزت الحد نأت عن مألوف بلاغة العرب الذين قام مبدأ الاستعارة عندهم على المناسبة، مناسبة المستعار للمستعار له حتى يتحقق البيان والتبيين، لذا، وهو يُغْرِب ويُغْمِض "زال عن النهج المعروف والسَّنَن المألوف"(52) في نظر من فضّل عليه البحتري لأنه "أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف"(53)، وممن ينسب إلى "حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه وصحة العبارة وقرب المآتي وانكشاف المعاني"(54) ولئن نالت الصورة عند (حبيب) وهو يُجوِّدُ مِدْحته نصيب المركز فإنْ هي إلاّ مظهر واحد من مظاهر صنعة القصيدة واحتراف المدح، فعداها ثمة ظواهر أخرى كالتطبيق والتجنيس والإيحاش اللفظي والتعقيد التركيبي وترك الاعتدال في المعاظلة والتزحيف، مما عليه يدور الاختصام، فلقد عمد الطائي إلى إعادة "تصنيع" القديم وتسمية الأشياء وإلى كسر الإِلْف بين الأسماء والمسميات استدراكاً على اللغة وقصورها مادامت الألفاظ متناهية والمعاني لا متناهية(55). وفُسِّرَ هَجْرُ الشاعر القريب من اللفظ والصورة والتركيب إلى القصي العصيّ بذلك وبالرغبة في لفت الأنظار إلى الأداة وتجليتها أمامها(56) وقد أومأ الطائي إلى هذا النهج قال [مج.المديد].

لـي فـي تركيبـه بـدع

شـغلت بـالي عـن السـنن(57)

حيث التركيب هو مجال الإبداع، فليس المهم ما يقال بل المهم كيف يقال. وها هنا يتبدى الطائي مُرَكِّبُ سيارة هي مدحته الموسومة بميسم الذيوع والانتشار..

يُركِّب بُنيان قصيدته ويُحوِّله عن مألوف البناء فإذا الاستهلاك حاضر أو غائب، وفي حال الحضور مراوحة بين قديم الفواتح (طلل، نسيب...)، ومُحْدثها (طبيعة، خمرة....)، وإذا الطلل عليه من سيماء الحضارة ما يجعله طلل خصب أما الرحلة فنازعة إلى الشكلية بدورها، وقد تفارق ظهور العيس إلى ظهور "بنات الحدائق" سفائن الخشب(58) وقد تختفي أو تفارق موقع وقوعها التقليدي. وكما تصرف أبو تمام في الفواتح تصرف في الخواتم، وأظهر ما طرأ على خاتمة حديث الشعر عن نفسه الذي أضحى

▪ *قبل اتجاه الشعر وجهة الحرفة ببعديها الصناعي والبضاعي كان أمر خطوره والنبوغ فيه موكولاً إلى فعل الجن.*

ظاهرة قارّة عنده واطّرد هناك حيث غابت فاتحة الطلل(59) وبه انضاف إلى أقسام القصيدة قسم جديد لن تختلف حاله كثيراً عن حال بقية الفواتح أو الخواتم من شاعر إلى شاعر ومن عصر إلى آخر، في عدم الاستقرار. ويُركّب الطائي الصورة على أساس المباعدة مابين المستعار والمستعار لـه وبالتـالي مـابين المُخيّـل مراجعـة الواقعيـة (الإحالة) ومن ثمة مابين المنشئ والمتقبل (فقدان اللغة المشتركة)(60) فينقض بذلك ما استقر من مراسم تقبّل كانت البادية بيئته الأساسية والتلقي الجمـاعي إطـاره والأذن قناتـه والـذاكرة حافظتـه والروايـة ناقلتـه، وقامـت بلاغتـه علـى الوضـوح المُمَكّن للسمع من المسموع. أما الكتابة، ركن المراسم الجديدة، فإنها كانت تُقوّي، بالقراءة والتلقي الفردي، فرص التأمل في المكتوب فـ"إنّ حلول الشـاعر المنتخِب المسجِّل على الورق محل الشاعر الراوية لن يمرّ دون أن يترك أثراً"(61) تجلى في قيام فضاء بصري تشكيلي يخاطب حس المتقبل وبلاغة تعارض بلاغة المسموع في ركني الانسجام الصوتي واعتدال الصنعة(62)، أما المباعدة فكأن يقول "الطائي" "لا تسقني ماء المـلام"(63) فيجعل للملام، وهو مُجَرَّد يُنالُ بالفكر، ماء وهو محسوس يُنال بالحواس، وفي مثل ذلك اختصم النقاد، فاستجاد الصولي الصورة واشترط، حتى يتسنى إدراكها، البعد عن الفهم الحَرْفي الذي يردّها إلى الحقيقة، وقَبِلها الآمدي محتكماً إلى العُرْف والعادة (ماء الوجه...) فيما أتى أحدهم أبا تمام وطلب منه، وبين يديه وعاء، أن يعطيه قطرات من "ماء الملام" فردّ عليه بأنه لن يعطيه قبل أن يأتيه بريشة من "جناح الذل" (الواردة في القرآن). أو كأن يقول [كامل]:

جـارى إليـه البـينُ وصـلَ خريـدة

ماشتْ إليه المَطْلَ مَشْيَ الأَكْبَدِ(64)

فيثير حفيظة حُفَّاظ الأصول، وينعتونه بالزوال عن النهج المعروف والخروج إلى المحال. فلقد وقف الآمدي أمام هذه الصورة التي لم يجد للعقل فيها مكاناً وأشهد القوّامين على العربية قائلاً: "فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية خبرونا كيف يجاري البين وصلَها وكيف تماشي هي مَطْلَها ألاَ تسمعون ألا تضحكون؟"(65) وعُدَّ هذا ومثله استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه"(66)..

أما أبو تمام فكان يبحث عن "أبكار المعاني"(67) ويطلب اللُّقَى(68) ولعله كان يتعمَّد إغاظة هؤلاء.

وعدا تركيب القصيدة وتركيب الصورة دأب على تركيب الجملة على نحو قد يحجب المعنى ويُلبِّسُهُ، حين يعمد إلى توسيع الفجوة بين المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر)، والضمير ومايعود عليه، وحين يقدم ويؤخر ويحذف ويكثر من الأسماء المحتمل رجوع الضمير عليها، ويناوب بين التكلم والخطاب والغياب فيما هو يتكلم (أنا/ أنت/هو) وذي ظواهر عامة متواترة لا حاجة إلى تخصيصها بشواهد.

ويُركِّبُ الإيقاع بضروب التجنيس والترصيع وفنون التناظر والتوازي والتوازن والتشكيل الصوتي ويفي به كل ذلك إلى الخروج على مذهب العرب(69) فيما رأى الرأي المحافظ، وعلى البلوغ بصناعة القصيد، حِرْفةِ الحِرَف، مبلغَ الدرجة القصوى من التحكيك والتجويد، الضامنة لنفاقها، فيما كان الصانع و"ذَوُو الفهم" يُقدِّرون"..

▪ ***كانت العبقرية بما هي نسبة إلى عبقر وادي الجن على ما اعتقدوا وكان لكل شاعر شيطانه يلهمه الشعر.***

IV . شواهد

الاحتراف

في معنى القصيدة:

حديث الصناعة إشهار البضاعة:

جسّد إشهار القصيدة بما هي "بضاعة" راقية الصناعة أحد شواهد المنزع الاحترافي في مستوى معناها بعد أن جسده مسعى الإتقان والتجريد في مستوى مبناها. وقوام الإشهار حديث المُقصدِّ عن قصيدته، الصانع عن صناعته. وإذْ هي في الغالب قصيدة مدحية فإن مدار هذا الحديث على المِدْحَة ومزاياها مُحْكَمَة الصّنع، سيّارة مُعْجِبَة، ذات فتنة ووقع وإيقاع. وحبيب بن أوس أحد أكثر شعراء العربية تعاطياً لظاهرة الشعر على الشعر، بل كان "أوصف الناس لقصيده"(70) فلقد حققت عنده نسبة بلغت (8.45%) من شعره(71) وتواترها هو الذي جرّ بعض التغيير في بنية القصيدة، واحتلت محل الخاتمة أحياناً وعوضت الفاتحة الطللية بعد غيابها أحياناً، بل كانت بمثابة الصدى لجملة المقدمات التقليدية المختفية (طلل، نسيب، رحلة....)، فوجدنا الغزل بالقصيدة وهي توشك على نهايتها قد قام مقام الغزل بالقصْدَة (من صفات المرأة الجميلة) المتداول تقليدياً في بدايتها، والرحلة على ظهر القصيدة (السيارة) قد ناب عن الرحلة على ظهر القصيد (سنام الرّاحلة). ووجدنا المدح مجال توطين "إشهار البضاعة" عند الطائي وعددنا ذلك أمراً طبيعياً نابعاً من الأفق التكسبي الذي يحرك المادح ويُنَزِّل مدحته منزلة البضاعة تدخل غِمار المنافسة وتقاس بقيمتها "التبادلية" وتقتضي من عارضها تزيينها في عين طالبها عساه يوجب عليه ماكان يوجبه حديث مكاره الرحلة ومعاناة السير وإنضاء الظهور ألا وهو "حق الرجاء وذمامة التأمل... فيبعثه على المكافأة ويهزه للسماح"(72). حديث الرحلة هناك وهنا واحد وإن اختلف ظهر القصيدة عن ظهر الناقة بطبيعته العجيبة الخارقة، وذا مغزى ما صور الطائي بقوله [طويل]:

وسيارةٍ في الأرض ليس بنازح

على وَخْدِها حَزْن سَحيق ولا سَهْبُ(73)

لكن يظل دون تَسيارها كدّ وسهر يتكبدهما "صاغة الشعراء"(74) في السبك والصوغ وتحبير "حَبِر القصائدُ فُوِّفتْ تفويفاً"(75) ويستخدم العارض لإشهار "بضاعته جملة من الأصول الاستعارية ذات الوقع الإغرائي مثل اللباس والخمرة الجيدة والمرأة الحسناء والمعدن النفيس والطبيعة الغنَّاء. وإذ يقتنيها قانيها فإنه يقتني هذه المُتَع الحسية زيادة على اقتناء المجد والبقاء.

وإذا كان المادحون قد دأبوا على التصريح بالغاية التكسبية في خاتمة أقسام المِدْحة فإن الطائي أدرج ذلك أحياناً ضمن حديثه عن صناعته فأحدث توازناً بين جهد الصانع ومال الشاري، وما انفكّت خواتم المِدَحِ تدور على معنى الحاجة المتبادلة بين المادح والممدوح، صاحب القال وصاحب المال، في مساومة خفية لعلها أن تكون بقية اعتداد عند الشعراء الكبار من شعورهم بامتلاك مهارة وحوز سلطة ما زال ممكناً تثميرهما فاحتثهم ذلك على مسابقة الزمن لتحقيق التوازن بين الحاجتين على غرار ما صور الطائي من تبادل فعل الإلباس بالقول [طويل]:

فألبسني من أمهاتِ تلاده

وألبسته من أمهات قلائدي(76)

بيد أنّ الزمن الذي كان فيه الشعر مطلباً حاجياً قد ولّى بعدما أضحى الشعر إلى المكمّلات

■ *ظلت الحرف والصنائع أصلاً استعارياً يمتح منه الشاعر في الحديث عن صناعته اللغوية وعن وجوه الكد والاجتهاد في أدائها.*

والكماليات أقرب، وذا ما وجدنا الشاعر يعقد عليه معنى قوله مستغيثاً للشعر [طويل]

تداركْــه! إن المكْرمــات أصــابعٌ

وإن حُلَــى الأشـعار فيهـا خـواتُم(77)

حيث احتل الشعر من المال مَحَلّ الخاتم من الإصبع وهو محلّ الزينة لا الضرورة. في هذا القسم "الإشهاري" من المِدْحة تَمَدَّح المادحُ (شاعراً فذّاً) وامتدح وسيلةَ مَدْحِهِ (عبقرية الصنع، فائقة الجودة) مَثَلُهُ مَثَلُ كل ذي حرفة متقِنٍ مُجوِّد، إذ يحتفي بمنتوجه فعلاً (وهو يصنع) وقولاً (وهو يُشْهِر) وإذ يعزّ عليه أن يفارقه ويُفَرِّط فيه لذا كان إذْ يمدح كمن يمنح مَنْحاً يفوق مَنْحَ العادة الذي دأب عليه الممدوحون [طويل]:

مَنَحتُكَها تَشْفِي الجَوى وهو لاعِجٌ

وتبعثُ أشجانَ الفتـى وهو ذاهلُ(78)

وإذا كان فعل هذه المنيحة فعل الرُّقى فإن لشقيقتها من الحلاوة واللذاذة ما يفوق حلاوة المُنَى ولذاذة ريق الأحبة [كامل]:

زهراءُ أحلـى فـي الفـؤادِ مـن المُنـى

وألـذّ مـن ريـق الأحبـة فـي الفـمِ(79)

ولشقيقتها من الحسن ما يُعفِّي على حُسن الخِلْعَةِ التي خلعها الممدوح على المادح، وشتّان بين ما تقع عليه العين وما يمتد إلى شغاف القلب [خفيف]..

حُسْنُ هاتيك فـي العيـون وهـذي

حُسْـنُها فـي القلـوب والأسـماعِ(80)

بل غاية صاحبها إذْ تخرج من بين يديه أن تقع على شقيقٍ لها في الغَرابة [بس

▪ أبو تمام شديد التكلف صاحب صنعة، وشعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة..

خُـذْها مُغَرِبـة فـي الأرضِ آنسـةً

بكـلِّ فهـمٍ غريـب حـين تغتـربُ(81).

لذا كان الطائي يربأ بنفسه عن أن ينسب إلى شعراء "الغوغاء" وكان "ينتج" لفئة مخصوصة بالحجا والفهم والذوق، بل أضحى الانتساب إلى تلك الغوغاء معنى هجائياً هش به على بعض من هاجاه(82).

▪ عني الطائي بصناعة مدحته وعموم قصيدته عناية استثنائية حفل بلغتها وإيقاعها وبلاغتها.

وعدا حديث المقصد عن قصيدته وامتداح الصانع لصناعته وإشهار بضاعته وجدنا للطائي شاهداً ثانياً من شواهد الاحتراف على صعيد المعنى هو التكلم باسم الفئة التي أدركتها حرفة الأدب كلاماً يعكس وعي ذوي الصناعات حين يداهمها الخطر مهما كان نصيب نص الشكاة المتداول وفعل الغُلُوّ الذي مرده إلى طبيعة الشعر. يتجه الطائي إلى أحد ممدوحيه يستنفر فيه غيرته على الشعر متوسلاً بالإنشاء: "فما بال وجه الشعر أغبر قاتماً....", "تداركْهُ....", بل مستنفراً مشاعره القومية متوسلاً بالتلازم حيث تهاونُ العرب في حفظ الشعر ينفي العجب من تضييع غير العرب له[طويل]:

إذا أنت لـم تحفظـه لـم يَكُ بِدْعةً

ولا عجَبـاً إن ضـيعتْهُ الأعـاجِمُ(83).

ويصور القريض وقد قضى لولا أنْ قَيّض لـه من أحياه فكانت عودته إلى الحياة استثناء [كامل]

أحييتَـــهُ وظننـــتُ أنّـــي لا أرى

شيئاً يعود إلى الحياة وقد قضى(84).

ويتوسل ممدوحه إسعاف ذوي الآداب وتفريج كربتهم، ويتكلم على لسانهم: "فكن هضبة نأوي إليها...."(85).

ويشارك أبو تمام غيره من شعراء المديح المعنى التكسبي الذي غالباً ما كان القسمُ الأخير في المدحة موطنَ تنزيله إن أومأت إليه بقية الأقسام، وكثيراً ماكان يشاركهم طرائق العبارة عنه، وهاهنا مَجْلَى الحِرفية في بُعدها الارتزاقي أولاً والصناعي ثانياً متى حرص الشاعر على إعادة تصنيع هذا القسم..



■ الهوامش:

(1). لسان العرب، مادة: ح.ر.ف.

(2). مبروك المناعي، الشعر والمال، بحث في آليات الإبداع الشعري عند العرب من الجاهليّة إلى نهاية القرن III هـ/ IXم، منشورات كلية الآداب بمنوبة 1998، ص 387.

(3). يقول ابن رشيق في الصدد: "وكانت العرب لا تتكسب بالشعر... حتى نشأ النابغة فمدح الملوك وقبل الصلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر... فسقطت منزلته... فلما جاء الأعشى جعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان..."، العمدة 1/80-81، دار الجيل، بيروت 1981.

(4). عنترة، الديوان، شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت 1992، ص 48.

(5). هو معاوية بن مالك بن جعفر بن كلاب، شاعر جاهلي أطلق عليه معود الحكماء انطلاقاً من قوله: "أعوّد مثلها الحكماء بعدي"...

(6). أورده المفضّل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط5، د.ت، ص ص 354-356.

(7). ابن طباطبا،عيار الشعر، تحقيق وتعليق:طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1956، ص ص 8-9.

(8). الجاحظ، البيان والتبيين، حققه وشرحه حسن السندوسي، القاهرة 1932، 1/204.

(9). الكتابة بالمعنيين، معنى النثر ومعنى الخط. استخدمها أبو هلال العسكري بالمعنى الأول في عنوان كتابه: (كتاب الصناعتين الكتابة والشعر)..

(10). الحريري في إحدى مقاماته وانظر في تدافع الشعراء والكُتّاب: حمادي صمود، في نظرّية الأدب عند العرب، النادي الثقافي بجدّة، جدّة 1992، ص ص 89-124.

(11). أبو الشمقمق (ت.نحو 190)، أورده إبراهيم النجار، مجمع الذاكرة أو شعراء عباسيون منسيون، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية تونس 1987-1990، III/49.

(12). أبو نواس (ت 198هـ)، الديوان، تحقيق وضبط وشرح أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة 1953، ص 401.

(13). أبو دلامة، (عايش أوائل خلفاء بني العباس)، أورده إبراهيم النجار، نفسه، III/208.

(14). البحتري (ت 284هـ)، الديوان، دار صادر، بيروت، د.ت، I/208.

(15). أبو تمام، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف بمصر 1951، III/284.

(16). نفسه، III/265.

(17). نفسه، IV /454.

(18). مبروك المناعي، م.س،ص 392.

(19). أورد جمال الدين بن الشيخ جملة من المعطيات في الصدد، انظر: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص ص 78-81.

(20). انظر في الصدد: مبروك المناعي، صلة الشعر بالسحر، فصول ع1، و2، مX ، يوليو 1991.

(21). انظر في صدد نزوع الشعر من الجليل إلى الجميل، عبده بدوي، أبو تمام من خلال عصره، الثقافة ع 19، أفريل 1995، ص 45.

(22). محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص

ص 204-224.

(23)- أشار إلى ذلك محمد الماكري بقوله "لم يَخْلُ حديث عن تجويد الصناعة الشعرية من استعارة فعل الحوك المحيل على صناعة النسج... فالقصيدة بمثابة المنسج شكلاً مرئياً وفناً يدوياً" بيد أن الحوك لم يكن المستعار الوحيد، والمدح كان أجلب الأغراض للتمثيل الحرفي . انظر سياق قوله الماكري في كتابه:

"الشكل والخطاب، محمد الماكري، بيروت/الدار البيضاء، 1991، ص 143.

(24). تفصيل ذلك في الفصل الذي نشرناه بعنوان "أبو تمام نصّاصاً"، . الموقف الأدبي، ع 312، نيسان 1997.

(25)- الديوان، شرح شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت.

(26)- رغم ما أبداه من حرص على إثبات عروبته، ولعل البعض من ذلك كان راجعاً إلى تواصل تحكيم المحددات الخارجية في عيار الأدب عند النقاد...

(27)- الديوان، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف بمصر، 1951، I/96.

(28). نفسه III/ 109

(29). نفسه III/110

(30). نفسه I/33

(31). نفسه III/331

(32). نفسه III/328

(33). نفسه III/331

(34). ابن قتيبة يروي قول الأصمعي "زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين".. وقول الحطيئة: "خير الشعر الحوليّ المنقح المُحَكَّك"... . الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، 1964، ص 23.

(35). الديوان I/408

(36). نفسه IV/401

(37). نفسه I/222

(38). نفسه II/161

(39). نفسه IV/ 74

(40)- الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق وتعليق محمود عساكر ومحمد عزام، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، بيروت، د.ت.ص37.

(41) . نفسه ص 67.

(42) . الآمدي، الموازنة، بين أبي تمام والبحتري، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت 1944، ص 16.

(43) . نفسه . ص 17

(44) . نفسه . ص 17

(45) . نفسه . ص 20

(46) . نفسه . ص 21

(47) . شكري المبخوت، المعنى المحال في الشعر، علامات V/2، سبتمبر 1992، ص ص 35-99.

(48) . الآمدي، م.س. ص 10.

(49). يوسف خليفة، م.س.ص 103.

(50) . الآمدي، م.س.ص11.

(51) . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ.ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، 1979، ص 136.

(52) . الآمدي، م.س.ص 17

(53). نفسه . ص 11

(54) . نفسه . ص 10.

(55). حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الجنوب للنشر، تونس 1997، ص ص 50-81.

(56) . نفسه.

(57) . أبو تمام الديوان، شرح شاهين عطبة، نشرة دار الكتب العلمية، بيروت 1987.

(58) . أبو تمام الديوان، شرح الخطيب التبريزي، نشره دار المعارف بمصر 1951.

(59) . أفضى بنا تقصي الظاهرة عند أبي تمام في ... تي أنجزناها على "الشعر على

■ **الاستعارة تستدعي نشاطاً ذهنياً تجريدياً ومتى جاوزت الحد نأت عن مألوف بلاغة العرب.**

الشعر عند العرب قديماً"، إلى تسجيل استقطاب الخواتم المدحية لما يناهز ثلاثة أخماس الظاهرة وتعويض خاتمة الشعر على الشعر للنسبة نفسها من غياب الفواتح، بما جعلنا نرى "الوقوف على أطلال القصيدة في الخواتم يحل تدريجياً محلّ الوقوف على أطلال الأحبة في الفواتح، بل نرى حضور خواتم الشعر على الشعر يسدّ مسدّ الفواتح بعد غيابها.

(60) . انظر: محمد العمري، م.س.ص 217

ـ ثامر سلوم، الانزياح الشعري، علامات، V/ 19، مارس 1996، ص ص 90-122.

(61) . محمد العمري، م.س.ص 205.

(62) . نفسه، ص 206

(63) . أبو تمام، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، I/ 25

(64) . نفسه II/44.

(65) . نفسه . ص 248

(66) . الآمدي، م.س.ص 235.

(67) . أبو تمام حيث يقول[وافر]:

إليك بعثت أبكار المعاني

تليها سائقٌ عَجِلَ وَحادِ I/245

(68) . انظر الفقرة: "بحثاً عن الإتقان واللُّقى"، من فصل انتصار الصانع الفنّان . فهد عكّام، الموقف الأدبي ع 181، أيار، 1986، ص 228.

(69) . وهو معنى قول ابن الأعرابي (لغوي): إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل" . الصولي، م.س.ص 245.

(70) . ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت 1981، I / 201.

(71) . نسبة انتهينا إليها من اقتصاص أثر الظاهرة في ديوانه ضمن الأطروحة التي أنجزناها في موضوع "الشعر على الشعر عند العرب قديماً"...

(72) . ابن قتيبة، م.س.ص 21

(73) . أبو تمام، الديوان ، I/ 203-204.

(74) . نفسه I/ 33

(75) . نفسه II/386

(76) . نفسه II/6

(77) . نفسه III/182

(78) . نفسه III/131

(79) . نفسه III/256

(80) . نفسه II/342

(81) . نفسه I/ 264

(82) . قال يهجو عتبة بن أبي عاصم [كامل]:

نُبِّئتُ عُتبةَ شاعرَ الغَوْغاءِ

قد ضَجَّ من عَوْدي ومن إبدائي

(299/ IV)

(83) . نفسه III/182

(84) . نفسه III/305

(85) . نفسه III/118

. تونس .



الوعيُ القوميّ

في شعر أبي فراس الحمدانيّ

د. فاروق اسليم

تقديم

إن الحديث عن (الوعي القوميّ في شعر أبي فراس الحمداني) يبدو إشكالياً لِمَنْ يرى فيه خطاباً سياسياً معاصراً، يُنطقُ شعر أبي فراس، وعصره بما ليس فيهما. وإنّ الرغبة في دفع ذلك الإشكال تبعثني على إيراد الملحوظات الآتية:

▪ إذا كان الخطاب القومي العربي في العصر الحديث تعبيراً عن وعي الأمة لذاتها فإن كل وعي عربي للذات قديماً هو خطاب قومي.

1- إذا ما كان الخطاب القوميّ العربيّ في العصر الحديث تعبيراً عن وعي الأمّة لذاتها فإنّ كلّ وعي عربيّ للذات قديماً هو خطاب قوميّ بلغة عصرنا ومصطلحاتها الفكريّة والسياسيّة.

2- إنّ قراءة الأمة لتراثها لا يمكن أنْ تكون قراءة محايدة، فهي تخضع للاصطفاء، وتسعى إلى الاكتشاف، وإعادة إنتاج الوعي، وذلك لخدمة هدف ما، وإنّ أعظم هدف معاصر لمن يقرأ تراث أمتنا من أبنائها أن يوظف قراءته في معركة الأمة من أجل إنجاز مشروعها القومي المفضي إلى التحرير والوحدة والعدالة.

3- إنّ للنصّ الشعريّ العربيّ القديم مستويين من الإبداع، لا يقلّ أحدهما أهمّيةً عن الآخر، الأول: معرفيّ، لا تكاد قراءاته تتعدّد، والثاني جماليّ، تتعدّد قراءاته، ولكنّ تعدّدها لا يعني انفتاحاً لا حدود له، وهذا ما يؤهله ليكون ميداناً للفكر والتاريخ والجمال.

4- إنّ أبا فراس الحمداني كان فارساً وأميراً من أسرة عربيّة أقامت دولة عنوانها: تحدّي الضعف العربيّ، ومواجهةُ الروم[1]، فكان شعره خير تدوين أدبيّ لأحداث عصره، ولوعيه لها، ولا سيما أنه قصد ذلك قصداً، وأنه كان يرى أن ذلك من وظائف الشعر، فهو القائل:[2]

الشّـعرُ ديـوانُ العَـرَبْ ... أبـداً وعُنْـوانُ النّسـبْ

[1] ينظر سيف الدولة الحمداني ص34-36

[2] ديوانه ص28

تمهيد تاريخيّ

تمتدّ جذور وعي العرب لوجودهم القوميّ المتميّز إلى العصر الجاهليّ، فقد شهد إرهاصات التكوين التاريخيّ الجديد للأمة العربيّة، ويمكن إجمال تلك الإرهاصات في ارتقاء مجتمعات القبائل العربية إلى مستوى يؤهلها للوحدة السياسية، وقد تمّ الارتقاء بإنجازات اجتماعيّة واقتصادية وسياسيّة، تطوّرت بها العصبيّة القبليّة بتضاؤل التعصّب للقبيلة من جهة، وباتساع دائرتها من جهة أخرى. ومن المهمّ جدّاً في ذلك العصر اكتشاف الجاهليين أن التمايز اللغويّ هو أساس التمايز بين الأمم، فهم عرب لأنهم يتكلمون بالعربيّة، وغيرهم عجم لأنهم لا يتكلمون بها[1].

إنّ إدراك التمايز باللغة هو تعبير عن إدراك التمايز الحضاريّ الذي يشمل الثقافة والأدب وأنماط الحياة الاجتماعية والاقتصادية الذي يشمل الثقافة والأدب وأنماط الحياة الاجتماعيّة والاقتصادية والسياسية المنجزة على أرض مُحَدّدة يقطنها، ويتملّكها أصحاب تلك اللغة، ولكنّ إدراك الجاهليين للتمايز باللغة ظلّ مقيّداً برابطة الانتماء النسبي (العصبيّة القبليّة) التي عاقت الوعي بإرهاصات التكوين الجديد للأمة، وعاقت التوجهات نحو وحدتها السياسية.

■ *إن قراءة الأمة لتراثها لا يمكن أن تكون قراءة محايدة، فهي تخضع للاصطفاء وتسعى إلى الاكتشاف*

***

ثم جاء الإسلام، فنقل الأمّة إلى مرحلة الولادة والتكوين الجديد. وكانت مسألة تطوير الانتماء النسبيّ والديني سبباً رئيساً في اتساع دائرة انتماء الناس على اختلاف انتماءاتهم شكّلت نواة دولة الأمة العربيّة التي أقامها الرسول محمد (ص) في يثرب (المدينة)، والتي نمت، واتسعت بعد ذلك بالفتوح والتعريب.

وازداد في الإسلام إدراك أهميّة اللغة العربيّة في التميز القوميّ، وذلك واضح في قول الرسول (ص): "أيّها الناس إنّ الربّ واحد، والأب واحد، وليست العربيّة بأحدكم بأبٍ، ولا أمّ، وإنّما هي اللسان، فمن تكلّم العربيّة فهو عربيّ"[2].

إنّ للحديث دلالات كثيرة تؤكد على مركزية اللغة العربية في تكوين أمتنا، وعلى إمكانيّة تنوع الانتماءات النسبية والاجتماعية والعنصرية والدينيّة، وتوحّدها في دائرة اللغة توحّداً ثقافياً، ينتج وعياً حضاريّاً تاريخياً يُعبّر عنه بشعور الانتماء إلى الأمة، والولاء لها[3].

ولكن جذور العصبيّة القبليّة ظلّت راسخة في نفوس كثير من أصحابها، وكان للأهواء السياسية أهمية كبيرة في إنباتها، وإشعالها بعد أن تطامنت في صدر الإسلام، فظهر وترسّخ في الأمّة الموحّدة سياسياً ولغوياً ودينياً مصطلح (الموالي) للدلالة على المسلمين المستعربين من ذوي الأصول النسبية غير القحطانية والعدنانية في مقابل (العرب) للدلالة على المسلمين والنصارى من ذوي الأصول القحطانية والعدنانية.

لقد نمت الأهواء السياسية وعيّاً زائفاً بانقسام الأمة إلى عرب وموالٍ وأسهم الانقسام في ضعف بنيان الدولة، وفي إعاقة تنامي مظاهر وحدة الأمة، وبرز ذلك في فترة التحوّل من الحكم الأمويّ إلى الحكم العباسي، وتستوقفنا فيها أشعار نصر بن سيّار (46-131هـ) شيخ مضر بخراسان، فقد أطلق منها، وكان يليها لبني أميّة

---

(1) ينظر (شرح شعر زهير ص282، وديوان حسان بن ثابت ص292، وذيل الأمالي ص197) والناس في شعر الأعشى قسمان: فصيح وأعجم. ينظر (شرح ديوان الأعشى ص350) ولذلك تفصيل في الانتماء في الشعر الجاهلي ص186-188).

(2) تهذيب تاريخ ابن عساكر 2-189.

(3) ينظر مقالنا (هويتنا العربية والقومية) في مجلة (الفكر السياسي) الدمشقية العددان: الرابع والخامس ص120-121.

"عدّة صيحات قومية.. يُنبّه قومه العرب على ما تبيّته الشعوبيّة للأمة العربية"[1] واللافت في شعره أنّه ربط بين العروبة والإسلام، وأنه رأى في الاعتداء على العرب اعتداء على الإسلام، فأعداء بني أمّية "دينهم أنْ تهلك العرب"[2] وانتصارهم يعني أنّ "على الإسلام والعرب السلام"[3].

وإن وضوح الخطاب السياسي الموالي لبني أميّة في شعر نصر بن سيّار لا يُقلل من أهمية وعيه لخصوصية العلاقة بين العرب والإسلام، وقد سبق لعمر بن الخطاب أن قال: "العرب مادّة الإسلام"[4].

***

وبلغت الأمّة العربية في العصر العباسي الأول (132-232هـ) طوراً جديداً، واجهت فيه تحدّيات داخلية، أبرزها الشعوبيّة المتعصبة على العرب، ومجابهتها بالعصبية العربيّة المؤسسة على الانتماء النسبيّ. وكان الجاحظ (163-255هـ) أقدر مفكّري عصره على فهم حركة التاريخ العربيّ، ووعي مسارها الصحيح الذي يتوجب على المجتمع أن يسلكه لتحقيق وحدته الحضارية، وقد مثّل بجد له، وحواره مع طرفي الصراع موقفاً ثالثاً "فهو يهاجم ويدين كلاً من تعصب الشعوبيّة ضدّ كلّ ما هو عربيّ، وعصبيّة العرب على كلّ ما ليس بعربيّ"[5]. وقد دعا في مؤلفاته إلى التفاعل بين الأجناس التي تتألف منها الأمة، وهو يرفض أن يكون العرق "معياراً للقوم والقومية، ويتحدّث عن العادات والتقاليد والشمائل وعن اللغة، وعن الولاء للقوم وفكرهم وحضارتهم"[6].

ولكن التوجه العقلاني القومي للجاحظ لم ينتشر بين العامة، وظلّ في دائرة بلاط الخلافة ببغداد، ثم انحسر عنها بسيطرة الأتراك على مقاليد الخلافة، فقد جعلوها ألعوبة، يقتلون خليفة، ويولون آخر، وقد بلغ عددهم بين عامي 247-256 خمسة خلفاء، وهم على التوالي: المتوكّل، والمنتصر، والمستعين، والمعتزّ، والمهتدي.

وفي هذه الفترة المضطربة برز في بلاط العباسيين اسم حمدان بن حمدون، وهو رأس الأسرة الحمدانيّة، وذلك ابتداءاً من عام 254هـ، ثم برز ابناه الحسين وعبد الله، ثم ظهر ناصر الدولة، وسيف الدولة ابناً عبد الله بن حمدان. واستقدم الخليفة (المتّقي) عام 330هـ ناصر الدولة وخلع عليه لقب (أمير الأمراء)، وأقام ببغداد مع أخيه سيف الدولة، ولكن ناصر الدولة غادرها مضطراً، وهرب إلى الموصل، واستقر بها، وأما سيف الدولة فانتقل إلى حلب عام 336هـ، وأسس فيها دولة بإمارته، وكان معه ابن عمه، أبو فراس، الحارث بن سعيد بن حمدان، وكلّفه بإمرة منبج[7].

■ *إن أبا فراس الحمداني كان فارساً وأميراً من أسرة عربية أقامت دولة عنوانها: تحدي الضعف العربي ومواجهة الروم.*

***

عاش أبو فراس الحمدانيّ (نحو 320-357هـ) في عصر اضطراب فيه سلطة الخلافة العباسية، وغدت عاجزة عن مدّ سلطانها على سماء عاصمتها (بغداد) فانفرط عقد الأمة سياسياً، ونتجت عن ذلك اضطرابات مختلفة، أنهكت الأمة، فطمع فيها بعض أبنائها من جهة، فأوقفوا بانتماءاتهم الشعوبية و القبلية نموّها القوميّ، وطمع فيها من جهة ثانية بعض أعدائها،

(1) *الشعر ونضال الوحدة في صدر الإسلام ص123*
(2) *تاريخ الطبري 365/4*
(3) *الشعر ونضال الوحدة في صدر الإسلام ص123*
(4) *السابق ص125*
(5) *العرب والتحدي ص63*

(6) *السابق ص69-70*
(7) *ينظر شعر أبي فراس الحمداني ص32-42*

ولا سيما الروم. فاشتعلت الثغور بالغزو، وما يتصل به من سلب وخوف وضياع للكرامة والأرض، وتهديد للعقيدة.

كانت الأسرة الحمدانيّة تُمثّل تطلّعاً عربيّاً نحو تصحيح مسار الحياة السياسية، فقد سعت إلى القبض على مقاليد السلطة في بغداد لتعريبها ولكنها أخفقت، فانتقلت إلى الموصل، ثم توجّهت في (حلب) حين وصل إليها سيف الدولة حاملاً بين جنباته طموحه العربي في إقامة دولة، فنجح مسعاه، وقُدر لإمارته (الدولة) أن تكون درعاً يدفع الخطر الخارجيّ عن الأمّة، وكان أميرها (سيف الدولة) جديراً بقول (المتنبي) له[1]:

ليس إلّاك، يا عليُّ، همُامٌ

سَيْفُهُ دونَ عِرْضِهِ مسلُولُ

كيفَ لا يأمنُ العراقُ ومصرٌ

وسراياكَ دونها، والخيولُ

كان الصراع مع الروم أحد تحدّيين واجها الحمدانيين في حلب. وكان التحدي الثاني هو الصراع مع القبائل المناوئة. وقد تأثر تشكيل الوعي القومي عند أبي فراس بهذين التحدّيين، كما تأثر أيضاً بالأحوال العامة المضطربة في دولة الخلافة العباسية، وبمنبته القبليّ العريق، وبموقعه من السلطة، وبمشاركته النشطة في أحداث عصره، ويضاف إلى ذلك ثقافته القبليّة، والأدبيّة، والإسلامية والتاريخية، وهي ثقافة عميقة أهلته لإغناء شعره، فكان أكثره تأريخاً فنيّاً للأحداث، وتصويراً لمكابداته المتصلة بها، وفيه تصوير للحالة المثلى للوعي القومي العربي آنذاك، وهو وعي يتأرجح بين الانتماء النسبيّ من جهة، والانتماء الديني من جهة ثانية.

(1) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي 156/3.

■ ***التمايز باللغة هو تعبير عن إدراك التمايز الحضاري الذي يشمل الثقافة والأدب وأنماط الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.***

الاحتفال بالنسب

كان أبو فراس شديد الاعتداد بالنسب، والاحتفال به، وهو القائل- وكان يتحدث عن (بني سيف الدولة من أخته- : "التعصب شيمتي"[2]، إنّه يفخر بعصبيته، وبإجلاله لأصول النسب:[3]

فإنّي أقوم بحقّ الجوا

دِ، ثمّ أعودُ إلى العُنصُرِ

وقد اختار لنفسه امرأة عربية:[4]

وأديبةٍ، اخترتُها عربيةً

تعزى إلى المجد الكريمِ وتنتمي

ولذلك كان من البديهي ألاّ يرى لأسرته نديداً:[5]

أيُّها المبتغي محلّ بني حَمـ

دانَ، مَهْلاً، أتبلغُ الجوزاءَ؟!

وقد أكثر الفخر بأسرته، ورأى أن مجدها امتدادٌ لأمجاد متوارثة، أصلها الراسخ (عدنان) وفرعها الباذخ (سيف الدولة)، ذؤابةُ الأسرة الحمدانيّة، فهو لا يقدّم على نفسه أحداً من الأحياء غيره، إقراراً منه بإمارته، وبفضل رعايته له صغيراً، بعد مقتل أبيه سعيد بن حمدان، وذلك كثير في شعره، ومنه:[6]

فَمِنْ سَعيْدِ بنِ حَمْدَانٍ ولادَتُهُ

(2) ديوانه ص189.
(3) السابق ص189
(4) السابق ص316 وفيه: "وقال في ابنته" والصواب زوجه. ينظر شاعر بني حمدان ص25
(5) السابق ص16
(6) السابق ص175، وعلي بن عبد الله بن حمدان هو سيف الدولة.

ومــن علــيّ بــنِ عبــد اللهِ ســائِرُهُ

لَقَدْ فقدتُ أبـي طفـلاً، فكـانَ أبـي،

مـن الرّجـال، كـريمُ العُـودِ، ناصِـرُهُ

فَهْوَ ابنُ عَمِيّ دُنيا، حينَ أنسبُهُ

لكنّـــه لـــيَ مـــولى، لا أنـــا كـــرُه

وكثر في شعره أيضاً الانتساب إلى القبائل الماجدة التي أنبتت الأسرة الحمدانية[1]، ومنهم بنو نزار بن مَعَدّ بن عدنان، فهم قومه، وبنو حمدان أسرته، يقول مخاطباً سيف الدولة:[2]

أأتـركُ فـي رضـاكَ مـديحَ قـومي

وتحبيـــرَ المحبّـــرةِ الفصَـــاحِ؟

أأجْعَـلُ فــي الأوائــلِ مــن نـزَارٍ

كفعلــكَ، أمْ بأســرتنا افتتــاحي؟

أسَـيْفَ الدّولـةِ، الحَكَـمَ، المرَجّـى

أفِـيْ مَـدْحي لقـومي مِـنْ جُنَـاحِ؟

ولَـوْ شئتُ الجـوابَ، أجبتُ، لكـنْ

ومَنْ أضحى امتداحُهُم امتداحي؟

وتتسع دائرة الفخر القبلي لتشمل العدنانيين جميعاً، وذلك في قوله:[3]

وإذا فخـرتُ، فخـرتُ بالشّـمِ، الأولـى

شـادوا المكـارمَ مـن بنـي حمـدانِ

نحنُ الملوكُ، بنـو الملوكِ، أولـى العُلا

ومعـــادنُ الســـاداتِ مـــن عـــدنان

إنّـه معرق فـي النسـب والسيادة، وذلـك مـن جهة أبيه، ولكنه هجين، فأمّه روميّة، وقد "تكون من سبايا الروم، سبيت في أثناء المعارك الكثيرة التي دارت بين الروم ورجال بني حمدان.. كما يمكن القول إن سعيداً قد تزوج هذه السبية التي أنجبت أبا فراس"[4]. ولكن ابنها لم يجد غضاضة في ذلك، ولم يعان معاناة عنترة بن شدّاد في الجاهلية، ولم يُغمز نسبه مثلما غمز نسب مسلمة بن عبد الملك في العصر الأمويّ، فعصر أبي أبي فراس شاع فيه الاختلاط بين الأجناس في المجتمع، ولكن نفسه المشبعة بالعصبية القبليّة كانت منشغلة بشطرها من جهة الأمّ، ولذلك راح يبحث عن وسيلة ليصل نسب أمّه الروميّ بنسبة العربيّ فانتسب إلى إسماعيل، وإسحاق ابني إبراهيم عليهم السلام، ليظهر عراقة نسبه من جهة أبيه وأمّه معاً. يقول[5]:

لإســـماعيل بـــي، وبنيـــه فخـــرٌ

وفـــي إســـحاق بـــي، وبنيـــه عُجْـــبُ

وأعمـــامي ربيعـــةُ، وهـــي صـــيِّدٌ

وأخـــوالي بلصـــقْرٍ، وهْـــي غُلْـــبُ

فهو ينتسب نم جهة أبيه إلى إسماعيل، جدّ العرب العدنانيين، ومن جهة أمّه إلى إسحاق،

■ *اتساع دائرة انتماء الناس على اختلاف انتماءاتهم شكّل نواة دولة الأمة العربية التي أقامها الرسول محمد (ص) في يثرب.*

(1) من ذلك فخره ببني تغلب، وبني وائل، وبني قيس عيلان، وبني نزار، وبني معدّ. ينظر على التوالي (ديوانه ص128-271-50-83-127).

(2) السابق ص82-83- وتحبير المحبرة: كتابة الشعر، ونحوه من الكلام

(3) السابق ص334

(4) شعر أبي فراس الحمداني ص19. وله شعر يقول فيه: (أخوالنا تميم) ديوانه ص وهؤلاء قد يكونون أخوالاً لأبيه. ينظر (أبو فراس الحمداني- غريب ص17) وقيل غير ذلك ينظر (أبو فراس الحمداني- أبو حاقة ص29).

(5) ديوانه ص49. وغُلْب: غلاّبون للأعداء.

وهـو جَـدّ بنـي الأصـفر، وهـم الـروم[1]، وهـؤلاء جميعاً يرجعـون فـي اعتقـادي إلـى إبـراهيم عليـه السلام.

إن اعتداده السابق بطرفي نسبه انتقل به من دائرة النسب العربي العدنانيّ إلى رحاب تتجاوز انتماءه إلى العنصر العربيّ. وقد دلّ بما سبق على وعيّ مؤسس على ثقافة قبلية، تعتدّ بالأنساب، وترى فيها أساساً من أسس التمايز بين الناس، وهذا الوعي لا يستوعب ما يجري في المجتمع آنذاك من تمازج، واختلاط، ولعلّ في تتبع المراد بالعرب في شعره ما يخالف ذلك.

العرب

ورد ذكر العرب في مجالين رئيسين من شعر أبي فراس الأول: ما قيل في القبائل المناوئة للحمدانيين، والثاني: ما قيل في محاربة الروم. ويبدو من سياق ورود كلمة (العرب) في المجال الأوّل أن المراد بها العنصر العربيّ، لا الناس الذين يتكلمون العربيّة، ويحملون ثقافتها، ويمثّلون التكوين التاريخيّ للأمة في عصر أبي فراس الحمدانيّ.

■ ***جذور العصبية القبلية ظلت راسخة في نفوس كثير من أصحابها وكان للأهواء السياسية أهمية كبيرة في إنباتها***

ذكر ابن خالويه أنّ سيف الدولة لحق حلّة بني نُميْر، ورئيسها مماغث، فاحتوى عليها، فخرجت ابنته مسفرةً حافيةً، كالشمس الطالعة، وانكبّت على مسابر الأمير سيف الدولة، فصفح لها عن الحلة، وأمر بردّ ما أُخذ، فكتب إليه أبو فراس قصيدة منها:[2]

فَـوَلّينَ عَنْـكَ، يفـدّينها

ويـرفعْنَ مِـنْ ذيلها ما انسحبْ

ينـادينَ بـينَ جـلالِ البيـو

[1] يذكر قومٌ أن (الأصفر) الذي ينتسب إليه الروم هو عيصاب بن إسحاق ينظر (جمهرة أنساب العرب ص511).

[2] ديوانه ص27-28

تِ: لا يقطـعُ اللّـهُ نسـلَ العـربْ

إن قوله لا يقطع الله نسل العرب، دعاء، يشعر بالانتماء إلى نسب جامع، يتجاوز الانتماء النسبي القبليّ، وقد جاء في سياق يوحي بإحساس بعض العرب بالمسؤولية تجاه بعضهم الآخر، ومنها التسامح والكفّ عن الحرمات، ويؤكد ذلك لدى أبي فراس أنّه أطلق لنساء بني كلاب بن جعفر الأموالَ والأسرى، تلبيةً لرجائهنّ، بعد أن قتل سيّدهن، فقال من قصيدة:[3]

وقـدّمتُ نُـذْري، أنْ يقولـوا غـدَرتنا

وأقبلْـتُ، لَـمْ أرْهَـقْ، ولـم أتحيـلِ

إلـى عرَبٍ، لا تختشـي غلبَ غالـبٍ

ذُؤابـة حيـيْ عـامرٍ، والمحجّـلِ

فبنو كلاب عربٌ، أماجد، لا يرهبون القتال، ونساؤهم يشفّعن لدى أبي فراس، ونصرتهنّ واجبة عليه، فهن بنات عمّه، نزاريّاتٌ، عرب.

يقول عنهنّ:

بُنَيّاتُ عَمّـي، هُـنّ لـيس يرِبْننـي

بَعِيْـدَ التّصـافي، أو قليـلَ التّفضّـلِ

شـفيع النزاريّـات غيـرُ مخيّـبٍ

وداعـي النزاريّـات غيـرُ مُخَـذّلِ

رَدَدْتُ بـرغمِ الجيشِ، مـا حـازَ كلّـهُ

وكلّفـتُ مـالي غُـرمَ كُـلّ مضـلّلِ

[3] ينظر ديوانه ص271-272.

وقد أشار أكثر من مرّة إلى إكرامه لهُنّ لنسبهن العربيّ، ومن ذلك قوله:[1]

وصُنّا نساءً، نحنُ أولى بصوْنها

رَجَعْنَ، ولم تُكْشَفْ لَهُنّ ستائر

إنّ حرصه على صون الحرائر العربيّات يدلّ على شعور قوميّ عربيّ يؤكّده أنّ الشاعر أبا فراس كان يفخر بأسر الروميّات، وبتزويجهنّ كرْهاً، فهو القائل عنهنّ[2]:

كَمْ ذاتِ حَجْل، ما رآها الناسُ قبْ

برزتْ لأعينهم، بأنفٍ مُرْغَمِ

خطبتُ بحدّ السيفِ حتّى زوّجَتْ

كرْهاً، وكانَ صداقها في المقسمِ

وأحسب أنّ في الموقفين المختلفين، وفي قوله عن النساء العربيات (نحن أولى بصونها) ما يوحي بنزعته العربيّة، وبرغبته في توحيد القبائل، والسيادة الحمدانيّة عليها، ويؤكد ذلك طموحُهُ أن يكون فارس العرب كلّهم، وهو طموح أصيل في نفسه، تشرّبه من رجال أسرته. يقول ابن خالويه: "اجتمع على أبي فراسٍ قومٌ من العرب ببالس، وعليها جيهانُ ابنُ عَرْفجةَ العُمَيْريّ، وكثيرُ بنُ عوسجةَ القرمطيّ، فلقيهما في ستّة عشر، فأظفره الله تعالى بهم.. فكتب إليه أبو زهيرٍ، مُهلهل بن نصر بن حمدان شعراً:[3]

يا خيرَ منتجبٍ، ينميه خَيْرُ أبٍ

مخيلتي فيكَ لم تكذبْ، ولَمْ تخبْ

إنْ كان وجهُكَ، لم تُخطط عوارضُهُ

فأنتَ كهلُ الحجى، والفضلِ والأدبِ

وقفتَ يا بنَ سعيدٍ وقفةً شهرتْ

لا زلتُ أدعوكَ فيها: فارسَ العربِ"

لقد وصف مهلهل أبا فراس- وكان ما يزال يافعاً، لم تخطط عوارضهُ- بأنّه فارس العرب، وقد حرص أبو فراس بعد ذلك على أن يكون جديراً بما وصفه به مهلهل، ولذلك أثرٌ في شعره إذ يقول – وقد انتصر على بعض العشائر –[4]:

ولا أعودُ برُمحي غيرَ مُنْحَطِمِ

ولا أروحُ بسيفي غيرَ مختضبِ

حتّى تقولَ لكَ الأعداءُ راغمةً:

أضحى ابنُ عمّكَ هذا فارسَ العربِ

إنّ نعت أبي فراس للقبائل المناوئة لبني حمدان بأنهم عرب، ولنفسه بأنّه فارس العرب جاء في سياق شعريّ، وتاريخيّ يوحي بأنّه يريد بالعرب العنصر العربي، وهو يتكوّن من القبائل القحطانيّة والعدنانية، وفي ذلك تعبير عن وعي بانقسام الأمّة إلى عناصر، منها عرب، ومنها غير عرب، وقد ورد في شعره ذكر للزنج، والأعاجم، والديلم، والأتراك والروم[5]، وكان مجتمع الأمّة يعجّ بالمستعربين من أبناء تلك الأجناس ولكنّني أحسب أن أبا فراس كان لا يدفع أولئك المستعربين عن دائرة العرب، فبعض شعره قد يوحي بذلك، فوصفه لبعض القبائل المتبدّية

■ ***الأهواء السياسية نمت وعياً زائفاً بانقسام الأمة إلى عرب وموالٍ حيث أضعفت بنيان الدولة وأعاقت تنامي مظاهر الوحدة***

[1] ديوانه ص144. وينظر مثل ذلك فيه ص280-281-338-339.

[2] السابق ص314-315. والحجل: الخلخال. والمقسم: مكان تقسيم الغنائم

[3] السابق ص147

[4] السابق ص62 والمخاطب في (لك) هو سيف الدولة.

[5] ينظر على التوالي (ديوانه ص71-118-147-139-71).

بالعرب العرباء[1] يعني إقراره بوجود شطرين من العرب: عَرباء، وغير عرباء.

والعرب في (لسان العرب) هم: "هذا الجيل، لا واحد له من لفظه، وسواء أقام بالبادية والمُدُن.. وكلّ من سكن بلاد العرب وجزيرتها، ونطق بلسان أهلها، فهم عربٌ، يمنهم، ومعدّهم"[2]. وأمّا العرب العرباء فهم الصرحاء الخلص[3]. ويستفاد من ذلك أن (العرب) لفظ جامع يشمل الصرحاء، وغيرهم، وأن الانتماء إلى العرب يتحقق باجتماع شرطين، ليس النسب منهما، وهما: النطق بلسانهم، والإقامة بأرضهم.

إن لفظة (العرب) تشمل -إذا لم تُحدّد بوصف أو إضافة – الصرحاء الخُلّص والمستعربين، سواء أكانت إقامتهم في البادية أم في المدن والقرى. ومن المهم الإشارة هنا إلى تعدد مستويات المستعربين، فمنهم من ادعى الانتساب إلى العرب الصرحاء. وقد غالى بعضهم بذلك، فانتقل إلى البادية وتخلّق بأخلاق أهلها، ومنهم من والى بعض الصرحاء، فكان ولاؤه لحمة كلحمة النسب[4]، وكان من أولئك علماء بالعربية كابن خالَوَيْه (ت 370هـ) مؤدب أبي فراس، وراوي شعره.

■ في العصر العباسي واجهت الأمة تحديات داخلية أبرزها الشعوبية المتعصبة على العرب.

ولكن بعض المستعربين تعصّبَ على العرب، واحتفظ بما يعوق اندماجه في المجتمع، وكانت له عُصْبَة اغتصبت السلطة، وأرهقت الرعيّة. وقد عَبّر أبو فراس عن فخره بانتصار ابن عَمّه ناصر الدولة على الأتراك بقوله[5]:

وصَبّ على الأتراكِ نقمةَ مُنْعِمِ

رَمَاهُ بِكُفرانِ الصّنيعة غادِرُ

وعن استيائه من العباسيين الذين أضاعوا هيبة الخلافة العربية الإسلامية،وسلطانها وذلك في قوله[6]

أبْلِغْ لديك بني العبّاس مألكَةً

لا تدّعوا ملكها! مُلاّكُها العجَمُ

أيّ المفاخر أمستْ في منابركم

وغيركم آمرٌ، فيهنّ، محتكِمُ؟

وهلْ يزيدكم مِنْ مفخرٍ علَمٌ

وفي الخلافِ عليكمْ يخفقُ العلَمُ؟

إن الاستعراب لا يكتمل إلاّ بالولاء للعرب، ولا بدّ من التعبير عن ذلك بسلوك يؤدي إلى الاندماج في المجتمع العربيّ. ولعلّ في الحديث عن المجال الرئيسي الثاني الذي ذُكر فيه العرب، في شعر أبي فراس ما يجلو الوعي القومي لديه، وذلك بالمقارنة بين المراد بكلّ من العرب والروم عنده.

العرب والروم

من المعروف أنّ أبا فراس الحمدانيّ حارب الروم، وأُسر، وأنّ له شعراً كثيراً، ومشهوراً في ذلك، وإنّ في قراءته ما يضيف إلى معرفتنا شيئاً جديداً ومهماً لمعرفة وعيه القوميّ، فمجال الصراع بين الحمدانيين والروم ينتج وعياً يتجاوز ما ينتجه الصراع بين الحمدانيين وبعض القبائل المناوئة، وسنحاول جلاء ذلك بالقراءة المتأنيّة لبعض أشعاره المتصلة بالصراع مع الروم، ومنها قصيدة

(1) ينظر السابق ص138

(2) اللسان: عرب

(3) ينظر السابق، والتاج: عرب

(4) ينظر العرب والتحدّي ص71. وذكر فيه قول الرسول (ص) : "مولى القوم منهم"، وقوله "الولاء لحمة كلحمة النسب".

(5) ديوانه ص139.

(6) السابق ص 303. والمألكة: الرسالة.

أرسلها –وهو أسير– إلى سيف الدولة وقد استهلّها بقوله[1]

أسيفَ العدى، وقريعَ العربْ

علامَ الجفاءُ، وفيّمَ الغضبْ؟

ثمّ قال له:

وإنّكَ للجبلُ المُشْمخرْ

رُ، لي، بَلْ لقومِكَ، بَلْ للعَرَبْ

ويبدو من البيتين اتساع دائرة العرب في وعي أبي فراس، فابنُ عَمّه قريع العرب (سيّدهم)، وبه يلوذون، ويُفاخرون، وأحسب أن الشاعر يريد بالعرب كلّ من يُحارب الروم، ويؤكد ما أحسب أنّ أبا فراس يستخدم (العرب) في مقابل (الروم) للدلالة على طرفي الصراع، وذلك في قوله، وهو في الأسر، يخاطب الدّمُستق:[2]

وسَلْ بالبُرْطسيس العساكرَ كُلّها

وسَلْ بالمنسطرْياطس الرّومَ والعُربا

إنّ مدلول كلمة (العرب) في سياق البيت السابق يراد بها كلّ الذين يحاربون الروم، وهؤلاء لهم أصول عنصرية مختلفة، ولكنهم توحّدوا في تكوين تاريخي حضاري جديد، ومن الروايات الدالة على ذلك قول أبي فراس: "وافى رسولُ ملك الروم، يطلُبُ الهُدْنة، فأمر سيفُ الدولة بالركوب بالسلاح، فركب من داره ألف غلام مملوك"[3] وهؤلاء من جند سيف الدولة الذي ضمّ مجاهدين كانوا يأتون إلى حلب من أنحاء البلاد الإسلامية، فقد وصل إلى الشام – في إحدى الروايات– من خراسان خمسة آلاف متطوّع للجهاد، فأخذهم

[1] ينظر ديوانه ص24-25 والمشمخر: الشديد الارتفاع.

[2] السابق ص32. وينظر أيضاً ص209 منه. والبرطسيس، والمنسطرياطس: موضعان في بلاد الروم.

[3] السابق ص78

سيف الدولة، وسار بهم نحو بلاد الروم، فوجدوا الروم قد عادوا، فتفرّق الغزاة الخراسانيّة في الثغور، وعاد أكثرهم إلى بلادهم[4].

ومن المعروف أنّ الصراع بين العرب والروم آنذاك اتخذ شكلاً دينياً، يرجع إلى احتياز كلّ منهما على إحدى الديانتين الرئيستين: الإسلام والنصرانية، ولكنّ ما كان يحدث على أرض الصراع ليس سوى محاولة كلّ طرف منهما أنْ يحتاز الأرض لتعريبها، أو لمنع تعريبها، ولذلك غدا الدين أحد وجهي هُوّية كلّ منهما، فأبو فراس كان لا يجد حرجاً في أن ينعت قومه بأنهم عرب تارة، ومسلمون أخرى، وذلك في مجال الصراع مع الروم لا الصراع مع القبائل المناوئة، ومن ذلك قوله مفاخراً (نقفور فوكاس):[5]

فَقُلْ لابنِ فُقّاسٍ: دَعِ الحَرْبَ جانباً

فإنّك روميّ،وخصمُكَ مُسْلِمِ

لقد كان الدين عامل تمايز رئيس بين العرب والروم في وعي أبي فراس ولذلك حرص وهو في الأسر على استثارة العاطفة الدينية عند سيف الدولة، ليفكّ أسره:[6]

فإلاّ يَكُنْ ودٌّ قريبٌ عهدتُه

ولا نسَبٌ بَيْنَ الرّجالِ قِرابُ

فأحوطُ للإسلام أنْ لا يضيعني

ولي عَنْهُ فيهِ حَوطةٌ ومَنابُ

[4] ينظر شاعر بني حمدان ص63

[5] ديوانه ص295. ومثل ذلك حديث أبي فراس عن أسارى المسلمين، وأسارى الروم، ينظر ديوانه ص283.

[6] ديوانه ص47. والحوطة: الاحتياط. ومناب: مصدر ناب، أي: قام مقامه. وانظر لمثل ذلك ديوانه ص96، 139 و 139.

■ ***التوجه العقلاني القومي للجاحظ لم ينشر بين العامة وظل في دائرة بلاط الخليفة ببغداد. ثم انحسر عنها***

■ ليس إلاك يا عليّ همام سيفه دون عرضه مسلول كيف لا يأمن العراقُ ومصر، وسراياك دونها الخيول؟

إنّ الوجه الدينيّ في خطاب أبي فراس الشعريّ الخاص بالصراع مع الروم يدلّ على وعي الشاعر أهميّة الإسلام في تكوين الأمة التي ينتمي إليها، ويؤيّد ذلك تضمّنُ شعره إشارات واضحة تدلّ على أن الإسلام كان حاضراً في وعيه، وهو يحارب الروم، ومن ذلك قوله مخاطباً قائداً روميّاً:(1)

وَلَمْ تَنْبُ عَنْكَ البيضُ في كلّ مشْهدٍ
ولكنّ قَتْلَ الشّيخِ فينا مُحَرّمُ

وأَدّى إلينا الملكُ جزيَةَ رَأْسِهِ
وفَكَّ عن الأسرى الوثاقَ، وسلّمُوا

فإنْ ترغبوا في الصُّلْحِ صالحٌ
وإنْ تجنَحُوا للسلم فالسّلم أَسْلَمُ

ونجد في شعره نَصّاً واضح الدلالة على انحياز كلّ فريق إلى عقيدته وذلك في قصيدة ذكر فيها أسره، ومناظرةً جرَتْ بينه وبين الدُّمُسْتُق في الدين، ومنها قوله:(2)

أَمَا مِنْ أَعْجَبِ الأشياءِ عِلجٌ
يُعَرِّفُني الحلالَ مِنَ الحَرامِ

وتَكْنُفُهُ بطارقَةٌ تيوسٌ
تُبارِيْ بالعَثانينِ الضّخامِ

لَهُمْ خَلَقُ الحميرِ فلست تلقَى
فتىً منهم يسير بلا حِزَامِ

يُريغونَ العُيُوبَ، وأعجزَتْهُمْ
وأيُّ العَيْبِ يُوجَدُ في الحُسامِ؟!

وأَصْعَبُ خُطّةٍ، وأَجَلُّ أَمْرٍ
مُجَالسةُ اللّئامِ، على الكرامِ

أُناجي كلّ طبلٍ هَرْثَميّ
عريضِ الذّقْنِ، بزّاقِ الكلامِ

وقد استنبط من ذلك "أنّه قد كان هناك تبشير بالدين المسيحي بين أسرى المسلمين"(3)، فالدمستق يحاول استمالة أبي فراس إليه، ولكن المحاولة لا تنجح.

والأبيات السابقة لا تدّل على التمايز بالعقيدة فحسب بل على التمايز بالخِلْقَة أيضاً، فالروم تكوين جسديّ وشارات خاصة يزدريها أبو فراس فالدمستق علجٌ، والعلج نعت يطلقه العرب آنذاك على الرجل القوي الضخم من الكفّار، ولبطارقته عثانين ضخام، وأنوف وذقون عريضة، وهم لا يحسنون النّطق، الواحد منهم كالطبل ضخامةً، وهو لا يكتفي بذلك بل يظهر تعصّباً شديداً عليهم إذ يصفهم بالتيوس، وأمّا تمنطقهم بالأحزمة فقد استدعى إلى مخيلته تشبيههم بالحمير(4)

إنّ استهزاء أبي فراس بأشكال الروم، وتشبيههم بالتيوس والحمير(5)، مؤسسان على رؤية جمالية لشكل الفارس العربي، وهي رؤية ترجع بجذورها إلى العصر الجاهلي، وتُعبّر عن عصبيّة للنسب الصريح، ولنمط حياتيّ بدويّ، فالفارس العربي تجتمع لديه القوة مع الرشاقة والخفّة لا القوة مع الضخامة والغلظ، ولعلّ في

(1) السابق ص295-296
(2) ينظر السابق ص317-319

(3) شاعر بني حمدان ص70. وقد أُغري أبو فراس بالجاه وبالنساء وبالقيادة إذا قبل أن ينضم إلى جيش البيزنطيين فرفض ذلك. ينظر سيف الدولة الحمداني ص70-71
(4) عَيّر أبو فراس الدمستق بأنه ضخم اللغاديد (ضخم العنق) والروم: غلف. ينظر ديوانه ص31-97
(5) والكلاب أيضاً ينظر ديوانه ص97

هذا البيت لأبي فراس بعض ما يوضّح تلك الرؤية:[1]

وفتيانِ صدْقٍ من غطاريفِ وائلٍ

خفَافُ اللّحى، شُمّ الأنوف، كرامُ

إن الوقوف عند المظاهر الخلقية والشكليّة لإبراز التمايز بين العرب والروم هو من آثار احتفال أبي فراس بالنسب والعنصر، وما ينتج عن ذلك من اعتقاد بأنّ التمايز بين الأمم يكون بالأنساب التي تمنح كلّ أمّة سماتها الخاصة والفارقة. وإذا أعدنا النظر في شعره فسوف نجد سمات خلقية أخرى، فالعرب يوصفون منذ الجاهلية بالسمرة والروم بالبياض، وأبو فراس يقول:[2]

شَعَراتٌ في الرّأسِ، بيضٌ وغُنْجُ

حَلّ رأسي جيشانِ: رومٌ، وزنجُ

وكان العرب منذ الجاهلية يصفون الروم بزرقة العيون، وبذلك وصفهم أبو فراس إذ خاطب سيف الدولة ذاكراً وقوعه في الأسر:[3]

ولَو لَمْ تَنَلْ نفسي وَلاءَكَ لم أكُنْ

لأُورِدَها في نَصْرِهِ كُلّ مَوْرِدِ

ولا كُنْتُ ألْقَى الألْفَ زُرْقاً عيونُها

بسبعينَ فيهِمْ كلُّ أشْأَمَ أنْكدِ

وإنّ احتفال أبي فراس بالتمايز المؤسس على قيم نسبية عنصرية فيه ابتعاد عن تعاليم الإسلام الصريحة إذ يستخفّ بأشكال خلْق اللّه، وينعت أشكال الروم بأوصاف قبيحة، وفي ذلك ما يدّل على اضطراب في الوعي، أو لنقل على تقصير في وعي التكوين الجديد للعرب آنذاك أو على قلق سببه التعارض بين قيم قبلية متوارثة، وأخرى جديدة، تجاوزت العصبية القبلية، ولكنها لم تنتصر عليها، ولعلّ في احتفاله بالمكان الذي تسيطر عليه دولة حلب الحمدانية ما يؤكد ما ذكر آنفاً، فهو يُعلي شأن الشام، ويشعرك بانتسابه إليها. يقول لأبي أحمد عبد الله بن ورقاء الشيبانيّ، وهو من سُكّان العراق[4]:

رَمَتْكَ من الشآمِ بنا مطايا

قصارُ الخَطْوِ، داميةُ الصّفاحِ

ويقول أيضاً:[5]

الشامُ، لا بَلَدُ الجزيرةِ لذّتي

وقُوَيْقُ لا ماءُ الفراتِ مُنائي

وأبيتُ مُرْتهنَ الفؤاد بمنبجَ السّـ

ـوداءِ، لا بالرّقّةِ البيضاءِ

ويلاحظ أنّ أبا فراس يكاد لا يظهر تعلّقه بسوى ما يحكمه سيف الدولة من الأرض، ونراه يصر على إظهار انصرافه عن الأرض التي يحكمها ناصر الدولة، وهو أخو سيف الدولة، وقاتلُ سعيدٍ، والدِ أبي فراس، فهو يفضّل الشام على الجزيرة، وقويق على الفرات، ومنبج على الرقة، وهو القائل أيضاً –وكان أسيراً– يخاطب سيف الدولة:[6]

فيا ليتَ شُرْبي مِنْ وَدادِكَ صافياً

[1] ديوانه ص321 والغطاريف: جمع الغطروف. وهو الشاب، الحسن الظريف.

[2] السابق ص71. والشعر الغنج: الأسود.

[3] السابق ص98- والأشأم: الكثير الشؤم. والأند: القليل الخير. وينظر لوصف الروم بزرقة العيون (الانتماء في الشعر الجاهليّ ص190-191).

[4] ديوانه ص81. والصفاح: الجوانب.

[5] السابق ص19. وقويق: اسم نهر. ومنائي: منيتي.

[6] السابق ص48.

■ ***الشام لا بلد الجزيرة لذّتي وقويق لا ماء الفرات منالي.***

وشُـرْبيَ مِـنْ مـاءِ الفُـراتِ سَـرَابُ

إنْ القصـور السـابق فـي وعـي الانتمـاء المكانيّ، مرجعه الأثر السلبي للعصبية القبلية في تكوين وعي أبي فراس، ولكننا نجد في مقابل ذلك وَعياً بخصوصـية المكـان، فـالروم لهـم مكـانهم الخـاص، والعـرب (الحمـدانيون) لهـم مكـانهم الخاص أيضاً، وذلك في قوله لسيف الدولة:[1]

■ "الدرب" أشار إليه امرؤ القيس هو مابين العرب والروم.

فكيفَ، وفيما بيننا مُلْك قَيْصَرٍ

وللبحـرِ حَـوْلي زَخْـرَةٌ وعُبَـابُ

وقوله أيضاً:[2]

فكيف، وفيما بيننا مُلْكُ قيصرٍ

ولا أمَـلٌ يُحيـي النفـوسَ، ولا وَعْـدُ

وثمة حدود برّية، وبحرية تفصل بين ملك قيصر (الروم)، وملك الحمدانيين (العرب)، هي: بَحْرٌ (بحر الروم- الأبيض المتوسط)، ودَرْب، وذلك في قوله لسيف الدولة:[3]

فلَمّـا حالـتِ الأعـداءُ دونـي

وأصـبح بيننـا بحـرٌ، ودَرْبُ

يقـول يـاقوت الحمـويّ: "وإذا أطلقـت لفـظ الدرب أردت به ما بين طرسُوس وبلاد الروم، لأنّه مضيق كالدّرب، وإيّاه عنى امرؤ القيس بقوله:

بَكَـى صاحبي لمّـا رأى الدّرب دُونَـهُ

وأيقَـنَ أنّـا لاحقـانِ بقيصـرا[4]

ويقول الأعلم الشنتمريّ عن ذلك: "والدرب: ما بين بلاد العرب والعجم[5] ويريد الروم منهم.

إنّ هـذا الـدرب، وذاك البحـر همـا اللـذان يفصلان بين بلاد الروم والشام، وكان قلبه متعلقاً بها:[6]

هـو فـي الـرومِ مُقـيمٌ

ولـه فـي الشّـام قَلْـبُ

ومن الجدير بالإشارة ها هنا أنّ معرفة أبي فراس الحمدانيّ لتلك الحدود ترجع إلى أمرين، الأوّل: أنّه خبر ذلك بنفسه، والثاني: أنّه عرف ذلك بقراءته الدقيقة لتاريخ الأرض التي يحارب عليها، فإذا ما كان امرؤ القيس قد أشار منذ الجاهلية إلى أن (الدرب) هو ما بين العرب والروم فإنّ أبا فراس كان يعرف ذلك أيضاً، ويضاف إلى ذلك أن أبا فراس أشار في شعره إلى الوقائع التي كانت بين الفرس والروم قبل الإسلام في المعاقل التي شهدت الصراع بين دولة الحمدانيين والروم، وذلك في قوله يصف ابن عمّه:[7]

رَمَـى اللهُ مِنْـهُ الـرومَ فـي كـلّ معقـلٍ

بِمُشْـتَبهٍ أسـرارُهُ، وهْـوَ سـائرُ

فلَـمْ يستتر خـافٍ، ولـم ينـج هـاربٌ

ولَـمْ يَمْتَنِـعْ حصنٌ، ولـم يُهْدَ حـائرُ

وكـلّ مشـيدٍ، ردّ كسـرى بحسـرةٍ

فباطنُـهُ للمسـلمينَ ظـواهرُ

إنّ مـا قيـل آنفـاً يعبّـر عـن حـدود أرضـيّة فاصـلة بـين أمتـين، أو عـن تخـوم متنـازع عليهـا

---

[1] ديوانه ص48.
[2] السابق ص95
[3] السابق ص49
[4] معجم البلدان: الدرب
[5] ديوان امرئ القيس ص65
[6] ديوانه ص48
[7] ديوانه ص152

بينهما. ويجدر بالذكر أن تلك المناطق التي وصلت إليها أو استوطنت فيها القبائل القادمة من شبه الجزيرة العربية، أو من الشام والعراق[1] كان تعبر في الحقيقة، وفي وَعْي أبي فراس، وامرئ القيس قبله، عن التمايز بين أمتين وهو وعي يتجاوز التكوين القبليّ، ويُعبّر عن تكوين حضاريّ حقيقي.

ويبدو ممّا سبق أنّ ما أنشده أبو فراس في مجال الصراع مع الروم عَبّر عن وعي قومي يتجاوز العصبية النسبيّة، ويُعَبّر عن إدراك أثر الإسلام الحاسم في تكوين الأمة، فغدا لفظ (العرب) مطابقاً لكلمة (المسلمين)، وقد شاب ذلك انحياز للإرث العربي القبليّ، عَبّر عن نفسه بالغضّ من خلقة الروم وأشكالهم، وبإعلاء شأن الخلقة والشكل في مجال التمايز بين الأمم، ولكن وعيه للحدود والتخوم الفاصلة بين العرب والروم دلّ على ارتقاء وعيه، وتجاوزه للعصبية القبلية، ولا يقلّل من ذلك احتفاله بالشام دون سائر أرجاء الأرض العربية، فهو احتفال له دوافع سياسية وشخصية.

ولعلّ من المهم والمفيد أن نشير أخيراً إلى أن أبا فراس الحمدانيّ كان يرى عظمة أسرته تكمن قبل كلّ شيء في مقارعة الروم، فكثر فخره بذلك، وقدّم أمجاد المعاصرين على أمجاد الأوائل، وذلك في رائيته المشهورة التي ذكر فيها أيّام أسلافه وآبائه وأعمامه وأهله والأقربين، ومطلعها:[2]

لَعَلّ خيالَ العامريّة زائرُ

فيسعَدَ مهجورٌ، ويسعَدَ هاجِرُ

ومنها قوله:

أيشغُلُكُم وصفُ القديم؟ ودونَهُ

مفاخرُ، فيها شاغلٌ ومآثر

أتسمو بما شادتْ أوائلُ وائلٍ

وقد غمرتْ تلك الأوالي الأواخرُ

ثم فخر بمقارعة أسرته للروم، وببنائها للأسوار والقلاع في مناطق الثغور.

***

إن قراءة شعر أبي فراس الحمداني على ضوء تاريخ دولة بني حمدان في حلب، وعلى ضوء سيرة أبي فراس– تدلّ على أمرين رئيسين: الأوّل أن الوعي القومي عنده كان متحرّكاً، لا ساكناً، فقد كان مفهوم (العرب) عنده عنصريّاً، مؤسساً على النسب القبليّ، وبرز ذلك في مجال صراع الحمدانيين مع بعض القبائل العربية، ثمّ غدا ذلك المفهوم– بعد وقوعه في الأسر– مُعبراً عن التكوين التاريخي للعرب الذي جعلهم يتميّزون باللغة، والأرض والعقيدة والثقافة، وإن لم ينتصر وعيه القومي المتطور على وعيه القومي العنصريّ، والثاني أن للتحديات أثراً كبيراً في إنتاج الوعي القومي، فالتحدّيات الداخلية (الصراعات) أنتجت وَعياً قبلياً، نسبيّاً يعوق وحدة الأمّة، ولا يُعبّر عن حقيقة تكوينها، وأمّا التحدّيات الخارجيّة فقد أنتجت وعياً صائباً، عبّر عن كثير من حقائق تكوين الأمّة، وكان لطبيعة تلك التحدّيات– آنذاك، ولتكوين شخصية أبي فراس أثر في تغييب بعض تلك الحقائق، ومنها أن العرب النصارى هم من نسيج التكوين التاريخي للعرب، ومنها –أيضاً– أنّ أرض العرب تتجاوز

[1] ينظر الانتماء في الشعر الجاهلي ص248-257-461-473

[2] ينظر ديوانه ص124و 128- 129-139-140

حدود دولة سيف الدولة التي أحبها أبو فراس، وقُتل، وهو يدافع عن سيادة العرب عليها[1].

لقد أشار بعض الباحثين إشارات سريعة مقتضبة إلى احتفال أبي فراس بالعنصر العربي، وبالعروبة.[2]. ولكن هذه الدراسة تتبّعت وعيه لوجوده القومي، فأنتجت معرفة جديدة، مهمة، ومفيدة، ولا سيما أن التحديات العدوانية الخارجية ما زالت الأقدر على صنع الوعي القومي العربي، وأنّ الصراعات العربية الداخلية ما زالت تسهم في إنتاج وعي زائف يضعف النضال القومي العربي، ويعوق تنامي الوعي القومي العربي الصائب.



▪ المصادر والمراجع

(1) أبو فراس الحمدانيّ، أحمد أبو حاقة، سلسلة أعلام الفكر العربي، منشورات دار الشرق، بيروت، 1960م.

(2) أبو فراس الحمدانيّ، دراسة في الشعر والتاريخ ، جورج غريب، سلسلة الموسوع في الأدب العربيّ، دار الثقافة، بيروت، 1966م.

(3) الانتماء في الشعر الجاهليّ، فاروق اسليم، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1998م.

- تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيديّ، ت عبد الستار أحمد فرّاج وآخرون، وزارة الإرشاد، الكويت 1965م.
- تاريخ الرسل والملوك (تاريخ الطبريّ) الطبريّ، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1961م.
- تهذيب تاريخ ابن عساكر، دمشق، 1330-1332

[1] قتله غلام تركي هو قرغويه. ينظر (أبو فراس الحمداني- أبو حاقة ص52-53، وشاعر بني حمدان ص88-91

[2] ينظر شاعر بني حمدان ص92-93، وشعر أبي فراس الحمداني ص91، وأبو فراس الحمداني – غريب ص55- وأبو فراس الحمداني –أبو حاقة ص193

- جمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسيّ، ت ليفي بروفنسال، دار المعارف، مصر، 1948م.
- ديوان: أبي فراس الحمدانيّ، شرح خليل الدويهيّ، دار الكتاب العربيّ، ط2- بيروت، 1994م.
- ديوان امرئ القيس، ت محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط5، دار المعارف، مصر، 1990م.
- ديوان حَسّان بن ثابت الأنصاريّ، ت سيد حنفي حسنين، ط2- دار المعارف القاهرة، 1987م.
- ذيل الأمالي، أبو عليّ القالي، دار الكتاب العربي (مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، بيروت، بلا تاريخ).
- سيف الدولة الحمداني، أحمد فاعور، مطبعة الخالدي، عمّان، 1983م.
- شاعر بني حمدان، أحمد أحمد بدويّ، ط2- مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (التبيان) العكبريّ، ت مصطفى السقا، وزميلاه، مطبعة البابي الحلبي، مصر، 1936م.
- شرح ديوان الأعشى الكبير، ت حنّا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت 1992م.
- شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، ت فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، بيروت- دمشق 1996.
- شعر أبي فراس الحمدانيّ: دلالاته وخصائصه الفنّية، عبد اللطيف عمران دار الينابيع، دمشق، 1999م.
- الشعر ونضال الوحدة في صدر الإسلام، عادل جاسم البياتي: دور الأدب في الوعي القومي العربي، ط4- مركز دراسات الوحدة العربية، 1986م.

- العرب والتحدّي، محمد عمارة سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أيار، 1980م
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ
- معجم البلدان، ياقوت الحموي، بيروت، 1977م
- هويتنا العربيّة والإسلامية، فاروق اسليم: الفكر السياسي، السنة الثانية العددان: الرابع والخامس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.



البنية اللسانية والخطاب
في سيرة بني هلال
(قصة جابر وجبير)

د.عبد الجليل مرتاض

أول ما يواجهنا الراوي رقم واحد بعد حَمْدٍ من الناسخ، بهذا المقطع المركب المتداخل الذي لا يخلو من توظيفِ أَوْهَامٍ في صورة حقائق، مما يجعل المتلقي الذي يريد أن يتعامل مع هذه المدونة تعاملاً سيميائياً أو شبه منطقي يشعر بتعب ثقيل، وهو يقرأ أو يعيد قراءته لهذا المقطع المركّب من مقاطع بعضُها متتالٍ، وبعضُها الآخر متشابك ومعقَّد، حتى إننا لو قصرنا حديثَنا عن هذا المقطع وَحْدَهُ من بين المقاطع الأَحَدَ عشَرَ التي تتكون منها القُصَيْصَةُ الأُولى، والتي تشكِّلُ مَدْخلاً رئيسياً لِلْمَلْحَمة الهِلاَلِيَّةِ لكاد وحده يعطينا صورة مصغرة لطبيعتها البنيوية العامة دون التعويل على كل ما يلحقها من مقاطع مع الرواة العشرة الباقين، وحتى لا نجعل المتلقي يعيش معنا أيضاً في تحاليل وهميَّة في هذا المدخل، فإننا نسجل له ما راسلنا به الراوي (رقم واحد) مع تصرف منا في عَزْلِ الجملِ بَعْضِهَا عن بعض.

قال الراوي:

المقطع (أ)

1). بعد وفاة الزير أبي ليلى المهلهل.
2). وضعت امرأة الأوس غلاماً سموه عامراً.
3)ـ وعندما بلغ سن الرجولة تزوج بامرأة من أشراف العرب.
4). فولدت له غلاماً في نفس الليلة التي جاءت، مات فيها جده الجرو..
5)ـ فسماه هلالاً وهو جد بني هلال، وكان متصفاً بالفضل والأدب.
6). ولما كبر الأَمير هلال تزوج بامرأة بديعة في الجمال.
7). فولدت له غلاماً سماه المنذر.

المقطع (ب)

1). واتفق أن هلالاً زار مكة في أَربعمائة فارس.
2)ـ وطافوا حول البيت وتشرف بمقابلة النبي المختار.
3). فأَمره النبي (ص) أن ينزل في وادي العباس.
4)ـ وكان النبي يحارب بعض العشائر المعادية له.
5). فعاونه الأمير هلال، ومده بالعساكر.

■ واتفق أن هلالاً زار مكة في أربعمائة فارس وطافوا حول البيت وتشرف بمقابلة النبي المختار.

6)ـ وكانت فاطمة الزهراء راكبة على جمل في الهودج.

7). فلما رأت هول القتال، ومصارعة الأبطال.

8). حولت راحلتها لتبتعد عن القتال.

9). فشرد بها الجمل.

10)ـ فدعت على الذي كان السبب بالبلاء والشتات.

11). فقال لها أبوها: ادعي لهم بالانتصار..

12)ـ فَهُمْ بنو هلال الأخيار، وهُمْ لَنا من جملة الأحباب والأَنصار.

13). فدعت لهم بالنصر.

14). فنفذ فيهم دعاؤها بالتشتيت والنصر.

المقطع (ج)

1)ـ ثم رحل الأَمير هلال إلى وادي العباس، وعسكر في تلك النواحي.

2). ولما سمعت به العربان تواردت إليه من جميع الجهات.

3). فكثرت عنده الأصحاب والأنصار.

4)ـ وكان له ولد حلو الشمائل، وكان فارساً مشهوراً وبطلاً عنيداً، اسمه المنذر..

▪ ثم رحل الأمير هلال إلى وادي العباس وعسكر في تلك النواحي ولما سمعت به العربان تواردت إليه من جميع الجهات..

نحن أمام مستهل صغير، لكنه مهم وخطير في آن واحد، لأنه يمثل المنطلق الشفوي لبداية البناء الملحمي لقصة بني هلال، ونحن حائرون ومترددون في الكيفية التي تواجه بها هذا النموذج النصي، إننا سنواجهه بقراءة لسانية، لكن ما هي القراءة اللسانية العملية التي نعاملها بها؟..

هل ننظر إليه على أنّه إشارة لسانية ذات قصد تواصلي بين دالها ومدلولها؟..

أم على أنه مؤشر (imslice) مجرد من غياب الإرادة التواصلية القصدية حسب اتجاه بوْيَصْنصْ؟ سواء اعتمدنا هذه القراءة أم تلك أم قراءة ثالثة... فإن الذي لا شك فيه ما نحن إلاّ متلقّون نصاً بِكراً يتقاطع فيه المجهول بالصريح، واللا مدرك بالمدرك، وقراءتنا ينبغي أن تتفاعل معه بشكل متوازٍ من الخارج كلما رغبنا في صد المجهول وبيان المرئي من اللاّمرئي أو الحقيقة من الخيال، لأَنَ هدف الرواة أَوْ المؤلفين جميعهم لقصة بني هلال . كما تراءى لي . يرمون إلى تحويل مجتمع بدائي ذي دلالة باردة أو منسية في طي مسرح الأحداث الإنسانية إلى مجتمع عربي متحد متحضر في سيادته ذي دلالة حارة، حاول هؤلاء أن يجسدوها في الامتياز الطبقي الاجتماعي داخل نظام ديني وسوسيو . ثقافي جديد حتى يعيش هذا المجتمع آنيته كما يجب لا كما هي في سيرورتها المبتذلة..

إننا لا نرغب في زحزحة الراوي (رقم واحد) لنجبره على قول مالم يكن في خلده أن يقول، ولكننا في الوقت نفسه نتبناه كنص منتج وخلاق غير خال من مميزاته الإبداعية، ولا من طابع الذات أو الذوات، التي أبدعته كنظام لغوي من الدلائل له كيانه الخاص هو ما سمي بقصة بني هلال، وليس أي شيء آخر، ومُهمتنا هو محاولة كشف وظيفة السيميولوجية أي البحث عن العلاقة ((التي تربط الدلائل، وتمنح كل دليل وظيفة نوعية متميزة))(1).

إذْ أننا سنتعامل مع مقاطعه تعاملاً اعتباطياً نسبياً، لأنها غدت اليوم بيننا إشارة لسانية ثابتة في دلالتها الوهمية أو التوهيمية، وينبغي تفادي التدخل في دوال المقاطع حين نبيح لقراءتنا الاعتداء على هذه الإشارة مُحَاوَلَةً منا لنقلها من الثبوت الروائي التوهيمي إلى التحول التاريخي أو السوسيو . ثقافي أو الديني، لا لتبديل هذه الأوهام بحقائق، ولَكِنْ مُحَاوَلَةً منا لإقامة التضادّ والفوارق بينها حتى تكتشف نفسها بنفسها، لأن محاولة الراوي (رقم واحد)، التي رجا من ورائها إلى تضليل الرأي

التاريخي والشعبي العام عبر إحالته على سياقات دينية ومراجع تاريخية وصلات قرابة مغلوطة في جانب منها، هي التي أباحت اليوم لنا هذا التعدي اللاّمشروع على ثبوتِ مقاطعه المزعومة، ولما كانت الظواهر الاعتباطية غير قابلة للتحليل، فإننا لابد نبتعد عن اتخاذ مبدأ السببية حافزاً من حوافز ردع دواله الاعتباطية المتنافية في كثير من عناصرها الروائية وعالمها السوسيو .ثقافي الخارجي مع مداليلها التاريخية وعالمها الداخلي.

ومع ذلك، نعامل هذا الراوي الذي كان له شرف الاستهلال من خلال الوحدات اللسانية الدالة التي راسلنا بها، ولما كان التلازم بين الدال والمدلول في أية رسالة لغوية أمراً مفروغاً منه، فإننا نعامله بالمقابل فيما يخص الأحداث التي اعتمد عليها وملابساتها المنطقية أَوْ الزائفة.

واتجاهنا للتعامل مع نصنا تعاملاً تزامنياً باعتباره منظومة قائمة بذاتها، لن يمنعنا من تفكيك وإعادة تكوينه وفق مقارنة بأضداده وفوارقه، لأن الوظيفة الأساسية للغة على حد مفهوم مارتيني، تكمن في التعبير عن التجربة الإنسانية(2)، ونحن لا نستطيع أن نتجرد من تجربتنا الموضوعية أو التي نعتقد على الأقل أنها موضوعية، لنذوب في ذوات الآخرين، ولاسيما ما يتعلق براوينا (رقم واحد).. هنا..

ذلك أن راوينا صاغ لنا نصاً ((لا واعياً)) بمصطلح جاك لا كان، إذا ما قابلناه مع الأساطير المرتبطة بالثقافة لدى بني هلال وعلاقتهم زُمْكَانِيّاً بالآخرين، لأنَ هذا الراوي ينظر إلى هذه الأشكال من المصوغات بِأَنْها ليست أكثر من علامات مكتوبة تعني ما تعني من أشياء أو لا تعني شيئاً.

إن راوينا في موقعه الأَوَّليّ الاستراتيجي له من القوة بمكان حيث يحوّل قارئه إلى تتبع سيرة ذاتية أنتروبولوجية يمزج فيها بين ذكريات الماضي الزاهية مروراً بالطبائع الجاهلية إلى تصورات يشتقها من أحداث إسلامية مقدسة، وبين تأملاته الدينية الميتافيزيقية، مضيفاً إليها معلوماته الشفوية أو ((الحلقاتية)) الأسطورية المغذَّاة بالخيال الشعبي الجامح البريء الذي تركه يتداعى فيما بينه وبين نفسه حراً في فضاءاته من هنا إلى هناك مستقيماً، وفي خطاباته اللاواعية المتشابكة والمتعددة، والتي هي على تعددها وتشابكها ذاتُ صلة ثقافية حميمة بأَنساق رمزية مثالية من الأَساطير والخرافات، يمكن ملاحظتها من خلال قَصِّ الراوي وسرده للأحداث الهلالية البَدْئِيَّة، إلاَّ إذا اتخذنا مبدأ ليفي ستراوس الذي يفسر التقاليد الشفاهية للمجتمعات البدائية بطريقة لا تاريخية، على ((أن التاريخ، عنده، يعاد تأسيسه كلّما حكيت الأسطورة أو أسترجع الماضي))، (3)، الأمر الذي يمكننا من قراءة التراكيب أو المصوغات اللغوية لمقاطع هذا المستهل من مدونتنا المعروضة سلفاً للعمل بوصفها مجرد علامة فقط، وليست بوصفها علامة للفكر تبعاً لنظرة سارتر الشائعة، ولا ننظر إليها نظرة مادية، وفق ما تذهب إليه إحدى الرؤى الماركسية التي تحاول ((إدراك الصلة بين الدال والمدلول فيما هو واقع، أي في العلاقات الفعلية))(4)، ولا نعامل نصنا أيضاً كما زعم رولان بارت بأن ((كل ثقافة هي في جميع أحوالها نوع من الشكل الخارجي للدلائل))(5)، لأن اتجاهاً مثل هذا يجعل المحتوى الداخلي لهذه الدلائل متناسباً وشكله الخارجي دائماً، فإذا كان اللباس يدل على الجاه والطبقية الاجتماعية أحياناً، فإن شكلاً خارجياً لشيء مُهَرَّب (ممنوع) مثلاً لا يدل عليه مطلقاً، وهو عند مهربيه مظهر أو سلوك ثقافي خاص بهم، ولكنه ليس دالاً عليهم، وعلى مستوى مجمع لغوي واحد هناك خطاب لغوي مسموح به عند فئة وغير مسموح به عند فئة أخرى، ويصح التصريح به أمام جماعة، ولا يصح التلفظ به أمام جماعة ثانية،... الخ، وليس في ذلك من شيء

■ ***إننا لا نرغب في زحزحة الراوي لنجبره على قول مالم يكن في خلده أن يقول. ولكننا نتبناه كنص منتج.***

إلاَّ لكون الظاهرة الثقافية ليست في جميع أحوالها التواصلية نوعاً من الشكل الخارجي للدلائل، ولسنا هنا نتجاهل العادات الثقافية الاجتماعية للتواصل، كما أن المستويات اللغوية التي لا يخلو منها مجتمع لغوي تزيدنا اعتقاداً بأنه يمكن عكس قول بارت السابق:

أَيْ كل ظاهرة ثقافية في جميع أَحْوالها نوع من المحتوى الداخلي للدلائل، فالإعلام اللغوي لصناعة يابانية توافق لدى الزبون محتواها الداخلي غيرَ مُبالٍ كثيراً بإبراز الرسوم وتلوين الأشكال، بينما يقف نفس الزبون متردداً أو كالمتحفظ إزاء مصنوع غير ياباني، وخاصة إذا كان من إنتاج ما يسمى بالعالم الثالث حتى ولو كان في شكله الخارجي أَبْهر من الشكل الخارجي للمصنوع الياباني، ثم إنَّ زَعْمَ بارت يقودنا إلى التسليم بما حاكاه راوينا في نصنا أَوْ مما ينسجه رواة آخرون من قصتنا كلها، فالراوي يستخدم مستويات مختلفة هنا من الأبنية الحكائية الرمزية حيناً أَوْ الْمَا فَوْقَ طبيعيِّ أحياناً أخرى، ومهمتنا لا تقف عند حد أشكال القصة الخارجية على أنها الظاهرة الثقافية السليمة أو الجوهرة المفقودة.

▪ *سوف نتفادى التدخل في دوال المقاطع كمحاولة لنقلها من الثبوت الروائي التوهيمي إلى التحول التاريخي أو السوسيو ـ ثقافي.*

تحليل البنى التكوينية:

المقطع (1) . (1-7).

لماذا يفتح الراوي ملحمة بني هلال بهذا التركيب العجيب؟

((وبعد وفاة الزير أبي ليلى جد المهلهل))؟؟

وماعلاقة المهلهل فارس تغلب وشاعرها بوضع امرأة الأوس للغلام عامر بعد موته هو؟

ليس المهلهل أبا أحدٍ من العرب إلا من قِبَلِ ابنته ليلى أم عمرو بن كلثوم(6)، إن عامراً الحقيقي ليس إلاَّ ابناً من أَبْنَاء صَعْصَعة بن معاوية، لكن عامراً هذا وَلَد فعلاً الغلام هلالَ بن عامر بن صعصعة بن معاوية، كما أن هلالاً يعزى له أنه خلف أولاداً تاريخيين (شعثة، ناشرة، نهيك، عبد مناف، عبد الله)، لكنه لم يلد قط غلاماً اسمه المنذر الذي منه تتكون أول حُبْكَة قصصية لملحمتنا، ومهلهل هو ابن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل.....

وبنو تغلب أجداد الشاعر لا يتلاقون نسباً مع بني هلال إلا في نزار بن معد الذي منه مضر وربيعة، أي الشخصية المستهل بها (المهلهل)، رَبَعِيٌّ، بينما الهلاليون مضريون، حتى وإن كان الربَعيُّون يتلاقون نسباً مع مضر في أمهم هندٍ بنتِ أُدِّبْن طابخة بن إلياس بن مضر(8)، ولكن هذا التقاطع النسبي مع ذلك سيكون له شأن مؤثر على بداية المسار القصصي لهذه الملحمة..

أَما أوس هذا الذي جعله الراوي جداً أَوَّلَ في الملحمة لبني هلال، فليس له من حيث صلة القرابة الأَبوية علاقة بهم على الرغم من أنه جدهم في الرواية، لكننا نبهنا فيما سبق بأننا نتعامل مع الدوال أو الأشكال الخارجية لنصنا كمجرد علامة، حتى نتمكن من زحزحة استقرارها الذي قد يوهمنا، بأشياء ثابتة أو عكسية، وعليه فالأوس تاريخياً قد يكون الأوس بن تغلب الذي هو ابن وائل، وله أَخوان: غنم وعمران وهكذا فإن أبا الأوس (تغلب بن وائل)، يعد الجد التاسع للمهلهل، ومروراً بغنم وليس بأوس شقيقه، ومما يَدْعَم كَوْنَ الأَوس ابناً لتغلب قَوْلُ تميم بن جميل الذي كان ثائراً على المتوكل(9):

يَعِزُّعلى الأَوسِ بن تَغْلِبَ موقفٌ

إن الوحدات الدالة في هذا المقطع تتميز بالسبك كما يقول بعض اللسانيين (مارتيني)، وبالسببية التواصلية شبه المطلقة، كأن العلاقة لا تتم بينها في مرحلة ثالثة إلا بعد شرطها عقداً قصدياً بين دالها ومدلولها، وهي تؤسس لمنظومتها اللغوية كوناً نحوياً دلائلياً نوعياً، وهو عبارة عن التصاق وارتباط تاليها بسابقها فتتداخل وتتفاعل فيما بينها وبين المجموع الذي تكوّنه لتبدأ في تأسيس العينة البنيوية الأولى لقصة بني هلال.

ولعل هذه السببية تتضح أكثر لو فككناها في جدول كالتالي:

الدوال	المدلول	العلاقة بينهما
الدال الأول	المهلهل	يموت(وفاة)
الدال الثاني	غلام اسمه عامر	امرأة تلد (ميلاد)
الدال الثالث	بلوغ سن الرجولة	يتزوج(زواج)
الدال الرابع	وفاة الجد	امراة تلد (ميلاد)
الدال الخامس	جد بني هلال	تسمية
الدال السادس	كِبَرٌ أو بلوغ	يتزوج (زواج)
الدال السابع	غلام اسمه المنذر	امرأة تلد (ميلاد)..

ويظهر لنا من الجدول أعلاه:

1). أَنْ شخصيتين تتوفيان.

2). أن ثلاث نساء يَلِدْنْ.

3). أن رجلين يتزوجان.

لكن كيف تلد إحدى النساء الثلاث بدون علاقة جنسية معلنة مع أن ولادتها جعلت في القصة مشروعة(وضعت امرأة الأوس...)، فوظيفة الزواج الأُولى الغائبة هي التي تشكل الخاصية البنيوية لهذا المقطع، أما الزواجان الباقيان فهما وظيفتان متشابهتان للوظيفة الأُولى، وإن قام بهما شخصيتان متباينتان (عامر، هلال)، وعليه فيمكن تلخيص هذه الوظائف التي أنجزت وفق حوافز طبيعية بأنها ليست أكثر من ثلاث وظائف (وفاة، ولادة، زواج)، من بين التراكيب السبعة.

بنية الخطاب في المقطع (1):

إن أول ما يطالعنا من خطاب هذا المقطع الملحمي الاستهلالي أنه خطاب يجنح منذ البداية إلى البعد الفانتزيِّ، فهو يبدأ بتَعْدَادِ أفراد العائلة الهلالية دُونَ ذِكْرٍ لاسْمِ بَطَلٍ معين إلاَّ في التركيب الرابع من المقطع (ج)، ممهداً له إشارة في التركيب السابع من هذا المقطع، وكأنه خطاب يرغب في جعل هذه العائلةكلها أبطالاً يتبادلون أدوار البطولة خلفاً عن سلف بحكم السيرورة الزمنية والفضاءات المتنائية، عَبْرَ القصص الاثنتين والخمسين كلها ليكون في النهاية بطل واحد، ليس الأميرُ دياب، ولكنهم جميعاً بنو هلال..

▪ *الظواهر الاعتباطية غير قابلة للتحليل ولهذا أخذنا بمبدأ السببية حافزاً لردع المداولة الاعتباطية.*

إن الراوي (رقم واحد) بإدخاله عناصر تاريخية فانْتَسْتِيكيَّة واقِعُها مزيف داخل مسرح أَحداث الرواية كتوظيفة للشاعر الفارس المهلهل ينبئ بفقده الحسي بالزمان والمكان، إذْ فَلا الشاعر كان يقيم مع بني هلال، حيث كان يقطن على شاطئ الفرات من أرض الشام(10).

بينما عرف بنو حرب أحد بطون بني هلال بأنهم كانوا مقيمين بأرض الحجاز(11)، ولا من حيث الزمن الذي لم ينظر إليه الراوي بعين الحسم والجد، إذا اعتبرنا الفرق الشاسع بين هلال والمهلهل حيث يتلاقى هذا الأَخير مع جده ربيعة بن نزار في المرتبة الثامنة عشرة، بينما يتلاقى هلال في جده مضر ابن نزار في المرتبة الحادية عشرة تبعاً للتسلسل الحسابي النسبي، من زمن

الرجلين إلى زمن ربيعة ومضر..

هل هو خطاب ترويحي من هذا الراوي الذي عبث بقيمة الزمن أم لجأ قصداً إلى توظيف هذه الشخصية على أن المهلهل له ذكر جميل، ونسب كريم... في العرب؟ لعلّنا نجدتفسيراً لهذه الغرابة لو ربطنا هذه الشخصية بالشعر، فهو أول من قصد القصائد وذكر الوقائع، وقاد حرباً ضروساً دامت أربعين عاماً بين بكر وتغلب بشأن قتل بكر لأخيه كليب، ولأنه خال أمير الشعراء امرئ القيس، حتى إن الفرزدق قال: ((ومهلهل الشعراء ذاك الأوَّلُ))، ولأنَّه جد عمرو بن كلثوم الفارس الشاعر الذي قتل الملك الطاغية عمرو بن هند في مجلسه وقصره، ولأن العرب كانت تقول في أخيه القتيل: ((أعز من كليب وائل))، و... و... و... ......

■ تعاملنا مع النص تعاملاً تزامنياً، باعتباره منظومة قائمة بذاتها دفعتنا إلى تفكيك وإعادة التكوين وفق مقارنة بالأضداد والفوارق.

بالتملي في هذه الخطابات الفانتستيكية الجاهزة التي لم يرهق الراوي نفسه كثيراً في خلقها، يميل بنا الاعتقاد إلى أن الراوي كان له قصد ملحمي وأسطوري من توظيف هذه الشخصية المرتبطة أساساً بالتطور الفكري العربي الذي كان يَمُرّ عبر اللغة أي الشعر، حتى أن أفانسييف يقول: ((ولكي نبين كيف كان إبداع الأساطير أمراً ضرورياً وطبيعياً لابد أن نرجع إلى تاريخ اللغة))(12)، بل من الغريب جداً أن نجد إحدى نظريات هذا الفولكلوري الروسي الكبير تتناسب وموقف هذا الراوي من توظيفه للمهلهل، إذ يقول: ((إن دراسة مراحل تطور اللغات في الآثار الأدبية المتبقية قد أدت بالفيلولوجيين إلى القول بأن الكمال المادي في لغة ما يتناسب عكسياً مع مراحلها التاريخية، وكلما كانت الفترة التي تدرس موغلة في القدم، كانت مادتها وأشكالها أكثر غِنَىً، وكان نسقها أكثر تنظيماً، وكلما تقدمت نحو المراحل المتأخرة يزداد الإحساس بالتشتت والتشويه اللذين يصيبان الحديث الإنساني في تطوره))(13)، حتى وإن كان هذا الفولكلوري قد تورط في نظرية ماكس موللر بشأن تخلُّق اللغة أو تَكَوُّنِ الأساطير التي ترجع أصلاً إلى مرض اللغة بعدما تصبح المعاني الأولية للحديث القديم غامضة ومبهمة...

أما بسلاييف الذي يرجع أصل الشعر مباشرة إلى تطور اللغة نفسها فيقول: ((في المراحل الأولى من وُجود شعر الملحمة كان الناس، يحتفظون بكل الأُسس الأخلاقية لقوميتهم في اللغة والأَساطير اللتين كانتا مرتبطتين أشد الارتباط بالشعر والقانون وقواعد السلوك والعادات الاجتماعية، ولا يذكر الناسُ أنهم قد اخترعوا يوماً أساطيرهم أو لغتهم أو قوانينهم أو عاداتهم واحتفالاتهم. فقد دخلت كل هذه الأسس في صلب وجودهم الأخلاقي باعتبارها هي الحياة عينها التي عاشوها خلال القرون الطويلة فيما قبل التاريخ باعتبارها الماضي الذي يقوم عليها نظام الأشياء في الحاضر وتطور حياتهم في المستقبل))(14).

إن راوينا الذي كان مؤمناً بنسخ حاضره من بعض ماضيه المؤسس على تقاليد ثقافية وصفات أخلاقية كان واعياً في نهاية الملحمة الهلالية قبل بدايتها بأنها ستكون إبداعاً مزيجاً بين شعر ونثر، وكلما كان الموقف درامياً أو ملحمياً عمد الرواة على تعددهم إلى الخطاب الشعري مثلما فعل المهلهل تماماً في وقائعه التي ذكرها بعد مقتل أخيه..

وهناك أمر آخر قد يكون عنصراً ثانوياً، ويتعلق بما فسره النقادالعرب القدماء لاسم المهلهل، سمي كذلك لهلهلة شعره، كهلهلة الثوب وهو اضطرابه واختلافه(15)، أو خفته، والرواة الشعراء في الملحمة الهلالية ينحون هذا النحو في أشعارهم بصرف النظر عن فَنِّيَةِ أوْلا فنية الشعرِ الشعبيّ هنا، ولكن وصفاً آخر للأصمعي

لشـعر المهلهـل بأنـه كـان يهلهلـه أي يرققـه ولا يحكمه (16).

يتناسب من حيث الصنعة للشعر الشعبي، خاصـة وأن كـلا الفنين رُوِيَ شفاهياً. ولعل هنـاك شـيئاً آخـر قـد يكـون أغـرى الـراوي بإقحـام هـذه الشخصية أنها من حيث الوحدات الصوتية تنسجم مع ((هلال)) فكلا الاسمين مشتق من جذر واحد (هلَّ)..

وعليه، فليس اختيار الراوي (رقم واحد) لاسم هـلال أبـاً لأوّل بطـل هلالـي (المنـذر) إلاَّ رمـزاً لمـا يـدل عليـه هذا الاسم فـي بنيتـه التحتيـة مـن خـلال بنيتـه الفوقيـة، فهـلال السماء معروف وكأنما الراوي يُحِـبَّ أَنْ يُـرَى بَنُـو هـلالٍ أينمـا اتجهـوا مشـرقاً أو مغربـاً، تماشياً مـع القيم العربيـة البدائيـة اللامركزيـة، فهي قيم لا تؤمن بنفوذ سلطة مركزية قوية إلا من خـلال نفوذ فضـائي متحرك يسخِّر بطـلاً خيالياً أو يصـبغ عليـه مقاربـات تجمـع بـين الحقيقـة والخيـال كشخصية هلال هنا، وليس من أجل التسلية والسمر والبلادة بغية جلسات ليلية كما في الخرافات الروسية العجيبـة علـى لسـان نـاس وحيوانـات، ولا كالميثولوجيات اليونانية التي غالباً ما تنزل أساطيرها من السماء إلى الأرض، ولا حتى كبعض القصص الشـعبية العربيـة الأخـرى كقصـة ألـف ليلـة وليلـة، فقصتنا من خلال هلالها المرئي في كل سماء أنها لا تريد أن تتقوقع في حيز مكاني معين خالد دون آخـر إلا بقـدر مـا تُقَـدّر لـه مـن حيّـز زمـاني، فالفضاءات في قصتنا لها أعمار محددة لا تستقدم ولا تستأخر، لكن كلما استشعر الفضاء فيها بحتمية الفنـاء أو العجز أمام ظروف خارجية طارئة سواء كان مصدرها الطبيعة التي لا تقهر أو من سلطة أو مجتمع، ولا عجب في هذا وقد رأينا أول حبكة تكون نتيجـة خـلاف بـين سـلطة الأب وصـراع الابـن، فيتحول الابن المنذر إلى فضاء آخر، وحين زُوحِمَ فيـه اتجـه وجهـة نائيـة ليوسـع الفضـاء علـى نفسـه وعلى أتباع مجتمع القبلي وليتحرر من سلطة الأب التقليدية الممركزة وزعامته شبه الصوفية المقدسة...

ومـن علامـات ((هـلال)) أيضـاً أنـه السنان الـذي لـه شـعبتان، كـان العـرب يعتمـدون سـلاحاً فعالاً لاصطياد الوحش، أو هو ضرب من الحيات التـي تـدب فـي كـل موقـع مـن الأرض... فهـذه العلامـات تـدلنا سيميوطيقياً علـى أن الـراوي (رقم واحد)، في التوظيف كان واعياً بالمجال السيميائي الطبيعـي، فهـو عمـل علـى أن يؤسـس مـن البنيـة السطحية لهذه المشتقات انعكاساً مباشراً لما تعنيه علـى مستوى البنيـة العميقـة، وكانـت هـذه إحـدى عـادات العـرب فـي تسمية ولـدانهم بأسـماء ذات علامـات سيميوطيقية مستوحشـة، لأنهم يسـمونهم لأعـدائهم، خلافـاً لعبيـدهم الـذين يكنـونهم لأنفسهم...

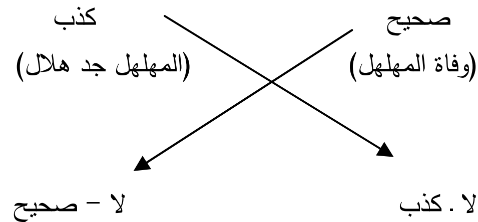
وبـالرجوع مـرة أخـرى إلـى الوظيفـة الرمزيـة المقابلـة التـي شـحنت بهـا هـذه العلامـة (هـلال)، فإنها تعني كذلك الماء القليل في أسفل الركي أو الغدير، أوهي تفيد الرحى إذا انكسر بعضها(17)، ونجـد أنفسـنا أمـام خطـاب مـن الفاقـة والمجاعـة والحرمان، باعتبار المجاعة والظمأ أنهما يشكلان خطرين يهددان استمرار النوع البشري، فالمجاعة إحدى الصـور الرهيبـة التـي لـم تكـن تبـاين مخيلـة الـذاكرة الإنسانية البدائيـة المجردة من اعتماد أي تموين خـارجي، وإذا كـان الخطـاب الأول مطبوعـاً بالحمـاس والخيـال، ولا مركزيـة الزمـان والمكـان، فإن الخطاب الثاني أبعد وأعمق من الأول، لأنـه خطـاب سـيميائي يـأبى أن يتعـرف علـى عالمـه الممثل في موضوع (هلال) اللغوي في حد ذاته كعلامـة لغويـة عارضـة، بـل يريـد أن يحـددها ويتعـرف عليهـا فـي علاقتهـا بالعلامـات الأخـرى التـي تختلـف وتتعارض معه فيـه، وهذا ما حاولنا أن نصـل إليـه فـي تحليـل علامـة ((هـلال)) فـي الخطاب الثاني، حيث لم نعمد إلى تحليلها مدلولياً

■ إن راوينا في موقعه الأولي الاستراتيجي له من القوة بمكان حيث يحول قارئه إلى تتبع سيرة ذاتية انتروبولوجية.

■ إن الوحدات الدالة تتميز بالسبك كما يقول بعض اللسانيين وبالسببية التواصلية شبه المطلقة..

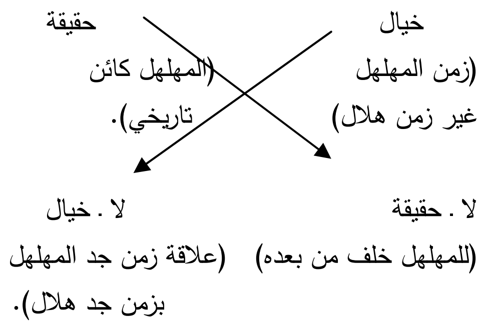
وحسب، ولكنا أرَدنا أن نحلل العلاقة الغائبة المفترضة في علاقة الدال بالمدلول لهذه العلامة التي نستوحي منها شكلية خطابنا في مستوييه: المادي والمعنوي.

ويمكن إجمال علاقة الدوال بالمداليل التي تربط هلالاً بالمهلهل من حيث القرابة بالشكل التالي:



(جد المهلهل جد هلال) (عامر في ليلة وفاة المهلهل).

ونصوغ شكلاً آخر لهذه العلاقة من حيث الزمن بينهما:



(للمهلهل خلف من بعده) (علاقة زمن جد المهلهل بزمن جد هلال).

ومن الشكلين السابقين المتعارضين يمكن استنتاج مايلي:

الجدول : 1

وفاة المهلهل	صحيح	+	علاقة الدال بالمدلول
ولادةعامر في ليلة وفاة المهلهل	لا . صحيح	.	((((((
وفاة المهلهل	صحيح	+	علاقة الدال بالمدلول
المهلهل جد هلال	كذب	.	((((((
نزار جد هلال والمهلهل	لا . كذب	.	((((((

الجدول (2):

علاقة المهلهل بهلال	خيال	.	علاقة الدال بالمدلول
علاقة جد المهلهل بجد هلال	لا . خيال	+	((((((
المهلهل كائن تاريخي	حقيقة	+	((((((
للمهلهل خلف	لا . حقيقة	.	((((((

و العلاقة السيميائية التي نستخرجها من هنا بفضل هذه التعارضات قد تنطلق إيجابية عبر عنصرين سلبيين لتنتهي إيجابية كما في الجدول الأول، أو تتحرك سلبية مروراً بعنصرين إيجابيين لتؤول إلى عنصر سلبي كما في الجدول الثاني.

إن التوازن البنيوي للظاهرة الدلالية حتى ولو كانت محتملة مسبقاً في فن من الفنون، هو الذي يشكل بنية العلاقة الماثلة بين الدال والمدلول فيها، فالعلاقة الجامعة بين هلال والمهلهل في مثْنِنا لا تظهر من سطح الدوال ولا من دراسة مدلولاتها، ولكن من خلال العلاقة المتقاطعة بينهما، كأنما هي ظاهرة فيزيائية أكثر منها متناً مكوناً من وحدات دالة بسيطة، وحتى وإن كنا لا نرتاح لهذه العلامات الرياضية، لأنه لا مانع من عكسها إذا لم ننظر إليها نظرة تاريخية.

تحليل البنى التكوينية للمقطع (ب) : (1 . 14).

زيادة عن الخاصية اللسانية التي تتميز بها

الوحدات الدالة لهذا المقطع كسابقاتها في المقطع (أ)، من حيث الحافز أو السببية، ومن حيث كون هذه الوحدات هنا تكتسي طابَعَ متواليةٍ مطردة من العناصر، يقوم لاحقها على سابقها، فيتمسك السابق باللاحق،ويتداخلان ليكوِّنَا في الأخير مجموعاً واحداً متماسكاً هي البنية ذاتها لهذا المقطع، وقراءتنا مثل قراءة المقطع السابق ومابقي من مقاطع تنحو نحواً عمودياً، لأن المعلومات السياقية (السانتغمية) ((كما أشار إلى ذلك بارت، ليست كافية وحدها للإحاطة بالدلالة، نظراً لأن الدلالة لا توجد في نهاية المحكي، وإنما على امتداده))(18)، ويقصد بارت أن المبنى الحكائي يتطور منذ البداية إلى النهاية مروراً بالوسط، فالمبنى الحكائي في مقطعنا هذا مثلاً ينطلق من زيارة هلال لمكة ومقابلته النبي، ويمر عبر شرود الجمل بفاطمة الزهراء، وينتهي بمكافأة، وهذا على المستوى السطحي السردي، أما على مستوى الرموز فالأمر مختلف طبعاً...

ونحن لن نستغني في تحليل هذا المقطع من استلهام أي منهج يتلاءم منطقياً وعملنا، ولكننا نحاول ألاّ نذوب بإلزام الحذر والشفافية، فليفي ستراوس مثلاً نراه ينتقد ((مورفولوجية الخرافة)) لفلاديمير بروب الذي لا يخرج عن إطار المدرسة الشكلانية الروسية، بأنها تعتمد على الشكل مع أن الشكل ((يتعرف ... بمقابلته لمحتوى خارج عنه، أما البنية فلا محتوى لها: إذ هي المحتوى ذاته وقد أدرج في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع))(19)، واعتقاد ستراوس هذا الاعتقاد المهم في الدراسات النقدية والمعارفية بوجه عام جعله لَمْ يَألُ جهداً في الكشف عن الحكايات الخرافية بأنها علم بواسطة الكشف عن القوانين البنيوية للأسطورة التي [illegible] يتجاوز مسمياتها أو مضمونها [illegible] هنري لوفيفر الذي يرى أن الأبني[illegible] البنيوية تتجاوز كل الحدود، يتهم [illegible]

((بأنه تجاهل النزعة الرمزية والكليات الرمزية، والأنساق الرمزية المنظمة، مما أدى به إلى إهمال دور الخيال الفردي والثقافي وأهمية الصور الفنية))(21).

وأظن أن نظرية هلمسليف التقليدية اللسانية التي تفرق بين شكل المحتوى وماهيته من جهة، وبين شكل التعبير وماهيته من جهة أخرى تحسم نسبياً هذا النزاع، ثم إن مفهوم الشكل عند الروسيين ((هو نعت متواضع عليه أكثر منه تسمية مضبوطة))(22)، وعلى حد قول تودوروف، فالشكل عندهم ليس كما انتقده ستراوس، مادام يواكب عندهم ((كل ملامح الأثر الأدبي، وكل أجزائه، لكنه لا يوجد إلاّ كعلاقة بين العناصر وبعض، أي عناصر مجموع الأثر الأدبي))(23)، ولكن المبالغة الشكلانية يكْمُنْ ضعفها المنطقي وهي تعامل ماهيات المحتويات بماهيات الأشكال ((أنَّ الوظائف المتماثلة يمكن أن تتحقق بأشكال متباينة وأبنية مختلفة، كما يمكن للشكل الواحد أن يشمل وظائف مختلفة))(24).

والذي نراه أن الشكل لا يقابل في كل مبنى حكائي بالضرورة محتواه المباشر، لأن القول بهذا الاتجاه يلغي اعتباطية اللغة الإنسانية في حد ذاتها، ويزدري بالقوة الخلاقة في الإنسان سواء تعلق الأمر بالشكل ومحتواه في عالمهما الغائب قبل تخلُّقهما أم في عالمهما الحاضر بعدصياغتهما في شكلهما النهائي، ونحن كُقرَّاء لا يهمنا إلاَّ ماكان حاضراً، لأن الغائب صار من قبلنا مِلْكَنا لمن أَبدعه، ولكن يمكن أن نخرق هذا الحاضر لنصل به إلى الغائب لنتمكن من إعادة صياغته من جديد في شكل إبداع تعارُضي بعيد عن التقاليد التفسيرية الموروثة أو الرؤى، الإيديولوجية أو المثالية، وعليه فالشكل الواحد لسرد قصصي أو حكاية ماقد يصبح شكلين على الأقل [illegible] يقابل شكلاً مستتراً آخر بواسطة

■ هذه الخطابات الجاهزة تميل بنا إلى الاعتقاد أن الراوي كان له قصد ملحمي وأسطوري في توظيف الشخصيات.

■ إن الراوي [illegible]دخاله عناصر [illegible]ريخية [illegible]نتستيكية واقعها [illegible]زيف داخل [illegible]حداث الرواية ينبئ بفقده الحس بالزمان والمكان..

الرمز أو الاستعارة أو الاشتقاق... من تداخلات ثقافية موروثة قد تحدث بصورة لا واعية لدى الراوي آنيّاً كأن يخول لنفسه الحق في مقاربة ماهو متباعد أو مباعدة بين ما هو متقارب ليكون صوراً جديدة من مقاربات قديمة غير مبال بقدسية المصادر المستلهمة، ومثل هذه البنيات تُصَادِفُ خاصة في الميثولوجيات والسير الشعبية والفولكلور أي في الآداب الشفاهية بوجه خاص، ومن الشكل الثاني المتولد عن الأول توجد البنية الحقيقية أو المحتملة للمحتوى، وفي هذه الحالة يكون المحتوى الأول مزيفاً يقصد به الراوي عن وعي أوْ لا وعي حسب درجته من الثقافة أو حسب خطاب مزعوم، إيهامَ السامع، أن الآداب الشفاهية لا تكسب غرابتها وفوارقها إلا لأنها تقول حقيقة من اللاحقيقة، وعلى هذا فالدارس لهذا الأثر ينبغي عليه ألاَّ يبالغ كثيراً في نُشْدان اللاحقيقة من الحقيقة، فهما خطان متوازيان كتوازي الخيالي باللاّخيالي.

إن الراوي (رقم واحد) في مقطعنا هذا، يريد أن يجعل منا مُرْسَلين لهم مُغَفلين لمَّا يذكر شرود الجمل بفاطمة الزهراء، فهو يشتق هذا الشكل الأسطوري المزيف في درجته الأولى من شكل تاريخي وديني معروف من عائشة في حديث الإفك المشهور في غزوة بني المصطلق حتى برأتها سورة النور في عشر آيات، ودعاء فاطمة المزعوم على بني هلال بالبلاء ترمز به القصة إلى موقف عائشة من علي بن أبي طالب، ذلك المقوقف الذي بقي دفيناً إلى ما بعد وفاة الرسول، حيث برزت ضده في الحرب المعروفة بيوم الجمل، وقد يكون استعاره من هذا اليوم نفسه، لأن عائشة كانت تركب جملاً، وبعد هدوء البركان بُركان موقفها الاجتماعي على الإمام علي وهزيمة رجالها وعودتها إلى بيتها بالمدينة تسجد وتقول:

((ما ازددت والله يابن أبي طالب إلا كرماً، وودت أني لم أخرج وإن أصابتني كيت وكيت...))(25).

إن الراوي هنا أكثر جرأة في هذا المقطع مما سرد سلفاً، لأنه مهما توغل في عجائبيات الشكل الأول المزيف في ذلك المقطع، فإنه ظل ملتزماً بحدُود الشرعية الخيالية حيناً والرمز السيميوطيقي حيناً آخر، فهو على الرغم من إرهاقه إيانا في مطارداته ونحن نحاول أن نستنبط البنية العميقة التي حاول أن يوهمنا بها للأسباب المبينة آنفاً، فإنه كان مع ذلك أقل تحدياً مما سرده علينا في المقطع (أ)، وكأننا أمامَ راوٍ ثانٍ يختلف تمام الاختلاف عن نفسه، إذ لم يبال بالقيم التاريخية ولا حتى بالملامح الدينية، حيث راح يوظف الأسرة النبوية الشريفة كشكل ظاهري لمحتوى داخلي أبعد مما يتصور القارئ في أول قراءة له، ومن أجل هذا نبّهنا في المقطع السابق بأن قراءتنا ينبغي أن تعامل هذا الأثر من حيث المبدأ الاحتياطي بشكل متوازٍ ومن الخارج.

ونحن لا نقصد بالشكل مما يعنيه لدى الشكلانيين، ولكننا نريد به هنا العلامة، لكن ليست تلك العلامة اللسانية في مفهومها السوسوري أو حتى الهلمسلفي، ولكننا نعني بها في هذا المقطع كل علامة معارفية أو ثقافية أو اجتماعية.... تنبني الواحدة منها فوق الأخرى أي بعكس المفهوم البنيوي المعتاد لدى المحللين، وهذا يقتضي أن ندرك اللامدرك العميق، من الأشياء أو الظواهر قبل المدرك الفوقي الذي يسرده علينا الراوي بمزاجه، ومن الممكن أن نصوغ بنى العلامات حسب هذا الشكل الذي نتمنى أن يصلح أكثر مستقبلاً:

البنى المدركة من المقطع (ب)	العلامة المشتق منها	عائشة تتخلف عن الركب في إحدى غزوات الرسول، أو عائشة يقع بها الجمل في معركة بعد ذلك في ثورة ضد الإمام علي
	العلامة المزيفة	فاطمة يشرد بها جملها بعد أن حولته ابتعاداً عن موقع القتال
	العلامة المشتقة	تحويل راحلة فاطمة في صورة عائشة رمز لندم هذه الأخيرة أمام الخليفة الرابع، وكرهها لتقاتل الإخوة المسلمين.
	العلامة المزيفة	فاطمة بعد شرود جملها تدعو بالبلاء على الذي كان السبب
	العلامة المشتقة	دعاء فاطمة في صورة دعاء عائشة على الذي كان السبب في الوقوع بينها وبين النبي في حديث الإفك
	....	....الخ.
	العلامة الحاضرة	ملحمة بني هلال كما هي في عالمها الداخلي
	العلامة الغائبة	ملحمة بني هلال في وقائعها الخام الخارجية

أمـا الوحـدات اللسـانية الدالـة، عـلاوة علـى خاصيتها المسبوكة في بعضها البعض، فإنها تتميز مما يمكن أن يسمى بالتركيب المزْجي بين هذه الوحـدات، ففـي التـركيبين (1،2)، نجـد التركيـب المزجي بينهما هو تشرُّفُ هلال بمقابلة النبي في الفعـل (تشـرف)، وبـين التراكيـب (6،7،8)، نجـد التركيب المزجي هو هول القتال، .... الخ...

وتمثـل الوحـدات اللسـانية هنـا أيضـاً تطـور النواة الملحمية، فهلال كبر، وصار بطلاً وزعيماً، ولكـن هـذه البطولـة أو الزعامـة ينبغـي أن تكـون مباركة روحياً أو دينياً، والحوافز في هذا المقطع تدعي قيام شخصية بوظيفة فعل ليعقبها مباشرةً مكافأةً جزاءَ ما أنجزت:

أ . زيارة هلال لمكة والطواف بالكعبة نتج عنها الاجتماع بالنبي المختار، فكان ثمَّ جَزَاءَان : جزاءٌ روحي يتمثل في هذه المقابلة، وجزاءٌ مادي أنْ منحه أرضاً في وادي العباس، أما ردُّ فعل البطل فقد كان بدوره إيجابياً حيث عاونه على أعدائه بالعساكر، كأن هناك عقداً مبرماً سلفاً في الحدث :

■ المبنى الحكائي ينطلق من زيارة هلال لمكة ومقابلة النبي صلى الله عليه وسلم.

ب . سبب هول القتال ومصارعة الأبطال أن تحول فاطمة الزهراء راحلتها نأياً عن موقع المعركة فشرد بها جملها، وكان رد فعلها سلبياً بدعوى أن الراوي يجعلها تدعو عليهم بالبلاء والشتات.

ج . ويكون جزاء البطل هلال أن يلتمس النبي من فاطمة أن تدعو لبني هلال بالنصر، لأنهم قومٌ أخيار، وأصحاب النبي وأنصاره، فنفذت فيهم دعوتها بالتشتيت، لكنه يدل على الترحال والتنقال يعقبها في كل مرة نصر في كل مكان..

■ لكي نبيّن كيف كان إبداع الأساطير أمراً ضرورياً وطبيعياً لابد أن نرجع إلى تاريخ اللغة..

بنية الخطاب

في المقطع (ب):

مـا مـن شـك فـي أن خطـاب المقطـع (ب) خطاب ديني مقدس، فهذا يقابل النبي، وهاهو ذا النبي يقطعهم (بني هلال) أرضاً بوادي العباس ثم يلتمس من فاطمة أن تدعو لهم بالنصر، وأنَّ.... وأنَّ....

هذا الخطاب نوع من الخرافات العجيبة أو

الأسطورية، وإذا كانت الخرافات العجيبة الخالصة تقوم أساساً على عدة مقولات منها السحر، فإن ما يعوض السحر في هذا الخطاب هو البركة الصوفية التي أحرز عليها البطل نتيجة لتلك المساعدة أو الهبة الروحية من النبي وبنته، فضلاً عن الشرعية الرمزية التي ترمز بها قطعة وادي العباس لشرعية باقي الأراضي الشاسعة التي استحوذ عليها بنو هلال، كما أن دعوة فاطمة خطاب جذري ترمز به القصة الى صلة الهلاليين بشكل أو بآخر بالنبي، هذه الصلة التي تبقى متصلة في أصلابها من بنات النبي..

أن البطل هو جد بني هلال، والقوة المادية مهما كانت مثل كثرة العدة والعدد أو القوة المعنوية مثل الفروسية والشجاعة وصفات يتميز بها البطل عن سائر أفراد المجتمع البدائي أو القبلي، ليست وحدها كافية إذا لم تبارك بتقديس مثل النسب الشريف كالنسبة إلى شجرة النبوة، حتى تضفي عليه ميزة شعائرية غالباً ما تتخذ طريقة للذكر والعمل، وأن تصير ممتلكاته محرمة، .... وبعد وفاته يغدو مثواه مزاراً مباركاً تذبح له القرابين، ويتمسح بتابوته والادهان بتراب قبره ليشفى المريض، ويطرد الجانّ الذي يسكن الإنسان.... أي تقديس البطل لا يقتصر على حياته، بل يستمر كذلك إلى مابعد مماته على الرغم من وراثة هذه البطولة من خلف بعده...

من غير شك أن الراوي حين مزج الوعي باللاوعي كان يعي ما يقول، حيث استغل قرابة بني هلال من النبي وبعض الصحابة الآخرين، فاتخذ هذه القرابة مطية يركبها خياله الأفَّاقُ لينسج منها أساطير معتبرة، لأنَّ زينب بنت خزيمة وميمونة بنت الحارث، وهما هلاليتان، كلتاهما زوج للرسول(26)، وأن لبابة الكبرى أم خالد بن الوليد، ولبابة الصغرى أم عبد الله بن العباس، وكذلك صفية بنت حزن عمة أم المؤمنين ميمونة، وأم أبي سفيان بن حرب هلالية...... هذه الرموز التي حولها الراوي إلى طقوس دينية معتبرة لتمجيد البطل، ولكن غالباً ماتكون منطلقاً واقعياً لتتحول من تاريخها ومغزاها إلى هياكل أسطورية يتكفل بتأليفها شفاهياً رواة سائحون أو مستقرون، بحيث يَفْصِلُون أحداثها عن المجتمع ليحلقوا بها بعيداً عن فضائها الأَصلي المُمَثِّل غالباً للواقع الذي انطلقت منه، فهم يتحدَّثون عن صورة البطل بكل مَا أُوتُو من خوارق، وعن الناس معزولين عن طبائعهم الاجتماعية المحدودة، أمام حتميتها القاهرة..

وخطاب هذا المقطع على الرغم مما هو مغمور بالمُسَحَات الدينية والصوفية في شكل فانتستيكي من العزة والفخر والابعاد المثالية ذات القبسات النبوية، فإنه لا ينعدم من ملامح سياسية بدائية ترفض الخضوع السلطوي ولو لخير البشر، لأن ثقافة المجتمع العربي القبلي كانت تخلو من أية سلطة ثقافية، وأن الخضوع القبلي في أوائل الإسلام، وخاصة أيام عهد النبي، كان خضوعاً دينياً وروحياً، ولم يكن خنوعاً سلطوياً سياسياً، لأن المجتمع القبلي العربي كان ينظر إلى هذا الخضوع خنوعاً نابعاً من التسلط ينتج عن أمر من أعلى إلى أدنى، فقد كانوا ينظرون إليه بمنظور استبدادي، فالسلطة السياسية التي كان معترفاً بها هي السلطة المعنوية النابعة جماعياً من القبيلة لأحد شيوخها، وهي ذات حيز فضائي ضيق لا تعدُو حدود القبيلة.

فهلال على الرغم من تشرفه بمقابلة النبي وكونه في الرواية حليف لها، وأن بركة النبوة منحت له، إلا أنّ الراوي يستشعرنا بالضيق الفضائي لدى البطل هلال، مما جعل النبي يقطعه أرضاً، ويطلب من بنته أن تدعو لهم بالتشتت أي بالتوسيع في أحياز فضائية كلما غص بهم الفضاء الواحد، وهذا ما يلاحظ طوال ملحمة بني هلال بَدْءاً من المنذر الذي يتضايق

من أبيه هلال إلى المنذر نفسه الذي يضيق ذرعاً بـالأميرة هُذْبا وابنهـا جُبَيْـر إلـى... فهـذا الشـعور بالضيق الفضائي المتسلسل كـان يولـد فـي نفس البطل المطـارد دائماً الشعور بالبحث عن جمـال فضـاء آخـر خـالٍ مـن المنافسـة السياسـية، وغيـر قابل لأيِّ خضوع سلطوي أو سياسي من أي نوع كان..

أمـا رأي الانتروبولـوجيين إزاء المجتمعـات البدائية فهما فريقان: ((فريق يرى أن خلوها من علاقـة الأمـر والطاعـة دليـل علـى خلوهـا مـن السلطة، وعلـى أنهـا لـم تبلـغ مـن التنظيم درجتـه السياسية. أما الفريق الثاني فَيُبْصِرُ شبح السياسة حيثما التفت وينقب عنها في كل اتجاه، فيكسب كـل مـا شـاهده مـدلولاً سياسـياً.... والمجتمعـات البدائيـة عنـد الفـريقين فـي رأي كلاسـتر ((ليسـت مجتمعـات حقيقيـة، لأنّهـا ليسـت مجتمعـات سياسية))(27).

وفي أبعدالحالات أن الخطاب السياسي في هذا المقطع ليس أكثر من خطاب سياسي رادع، ولا يشـكل أي نمـوذج لخطـاب سـلطوي مفـروض بهيمنة تتبعه طاعة.

أما المقطع (ج) والمتكون من أربعة تراكيب سـانتغمية فهو خطـاب سردي إخراجي للمقطعين السابقين، فالتركيب الأول خطاب استطراديٌّ (ثم) فضـائي (رحـل إلـى....)، لينتهـي إلـى خطـاب استقراري (عسكر)، والتركيب الثـاني يمثـل وحـدة لسـانية دالـة، لكنهـا ليسـت مكتفيـة بـذاتها (ولمـا سمعت بـه...).

(تـواردت إليـه...)، وحتـى التركيـب الثالـث مرتبط بالوحدة الدالـة الأولـى (فكثرت عنده....)، وكذا الرابع (وكـان لـه....).... بمعنـى أن الوحدة الدالـة الأولـى التـي يمكـن القـول مـن حيث بنيتهـا الكليـة فـي جميـع تـداعياتها السـابقة والمتشـكلة بآنيتهـا، بأنهـا مكتفيـة بـذاتها تولـد عنهـا ثـلاث وحـدات، وليسـت لهـا إلا وظيفـة واحـدة (المنـذر يخلف هلالاً)...

وهـذا المقطـع لا يخلـو مـن طاعـة رمزيـة خارجية ناتجة عن رضـى النبي عن هـلال، وإلا لما تواردت إليه العربان من جميع الجهات، ولما كثـر عنـده الأصـحاب والأنصـار، وظلـت هـذه البركة الصوفية تلاحقه في خلفه من بعده، حيث نتج عنها ظهورُ ولدٍ ليس ككل الأَوْلاَد،إنه فاضل، فـارس، بطـل فـي شـدة البـأس،.... وأن دالـه الصوتي دالٌ رهيب، فهو مؤلف من اسم الفاعل للفعل (أنـذر)، أي هـو (إنـذار) مستمر للأعداء المتربصين، وقوة معنوية للأنصار المتواردين.

وهكذا، كما انطلق هذا الخطاب من مجهول تاريخي وزمني سرمدي لينتهي بخطاب معلوم (في مستوى الملحمة على الأقل)، أبدي، لكنه خطاب بداية، تكفل بـه الراوي (رقم واحد)، وليس خطـاب كل الرواة البـاقين فـي قصـة جـابر وجبير، فضـلاً عن كل القصص التي تُكوِّنُ ملحمة أو سيرة بني هلال.



▪ هوامش البحث:

1)- راجـع سـيميائية الـنص الأدبـي، وخاصـة المقدمـة (ص: 3-21).
2). مدخل إلى اللسانيات، ص: 83.
3). عصر البنيوية، ص: 35.
4). السابق، ص : 79.
5). سيميائية النص الأدبي، ص: 14، ومابعدها..
6). جمهرة أنساب العرب، ص: 305.
7). السابق، ص: 274.
.30
.30
.106 :
، العرب، ص: 275.
اياه وتاريخه، ص: 85.

▪ المهلهل أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع وقاد حرباً ضروساً بين بكر وتغلب.

13). السابق،ص 85.
14). السابق،ص 81.
15). طبقات فحول الشعراء (السفر الأول، ص: 39).
16). الاشتقاق، ص: 338.
17). السابق، ص 60.
18). مورفولوجية الخرافة، ص: 10 (من المقدمة)..
19). السابق،ص 9 (من المقدمة)..
20). عصر البنيوية، ص: 31.
21). السابق،ص 81.
22). مورفولوجية الخرافة، ص: 9 (من المقدمة)..
23). السابق،ص 9 (من المقدمة)..
24). عصر البنيوية، ص: 81.
25). مروج الذهب، ص: 370. (الجزء الثاني).
26). جمهرة أنساب العرب، ص: 274.
27). عيون المقالات ص: 53 (عدد 6-7/1987).

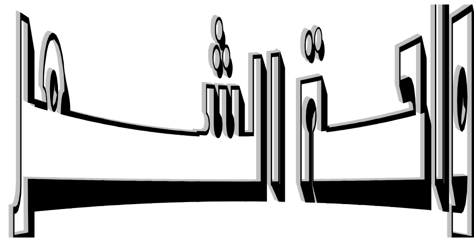
❑

▪ مراجع البحث:

1)- مورفولوجية الخرافة: فلاديمير بروب، ترجمة: د.إبراهيم الخطيب، ط:1986/1، مطبعة النجاح الجديدة (الدار البيضاء).
2). الموشح: المرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، ط: 1965. دار نهضة مصر.
3)- مروج الذهب: المسعودي. ط:1965/1. دار الأندلس (بيروت).
4). طبقات الشعراء: محمد بن سلام: تحقيق: محمود محمد شاكر. مطبعة المدني (القاهرة).
5)- الفلكلور: قضاياه وتاريخه: يوري سوكولوف. ترجمة: حلمي شعراوي. وعبد الحميد يونس، ط:1971 الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (القاهرة).
6). سيميائية النص الأدبي. أنور المرتجي. ط:1987 أفريقيا الشرق (المغرب).
7). مدخل إلى اللسانيات: رونالد ايلواز. ترجمة: د.بدر الدين القاسم ط:1980 (مطبعة جامعة دمشق).
8)- عصر البنيوية: اديث كيرزويل. ترجمة: جابر عصفور. ط:1986/2. عيون (الدار البيضاء).
9). الاشتقاق: ابن دريد. تحقيق: عبد السلام هارون. ط: 58. الخانجي القاهرة.
10)- جمهرة أنساب العرب: ابن حزم الأندلسي. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط:1962، دار المعارف بمصر.
11)- المقالات: عدد: 6-7/1987 (مجلة مغربية تصدر عن ((عيون))...).
12)- سيرة بني هلال: ط:1988. تقديم وتحليل: الدكتورة روزلين (ليلى قريش) مطبعة (موفم للنشر) . الجزائر (اعني هنا طبعة الجزء الأول) أما الجزء الثاني فهي كذلك: 1988 بينما طبعه ((التغريبة)) فيحمل توقيع سنة: 1989.

. الجزائر .




واحة الشعر



أشياء

شعر: ثائر زين الدين

1-فزّاعة

فزّاعةٌ عجوزٌ خلفَ بيتنا
فزاعةٌ منْ قشْ
تلوذُ منذُ أعصُرٍ بالصبرِ والسكوتْ
وتطردُ الطيورَ والفراشَ عن حقولنا
فزّاعةٌ ضئيلةٌ..
حتى إذا مالَ إلى الغروبِ قرصُ الشمسْ
تطاولتْ ففرشتْ ظلاً على البيوت!

2-صندوق

في ركنهِ القديم لا يزالُ
غارقاً في الكبرِ والصلفْ
في ركنهِ القديمِ.. لمْ يعدْ يذكُرُ
ريحَ السهلِ،
أو سقسقةَ الأطيارِ،
حتى ضربةَ الفأسِ التي أردتهُ أرضاً،
وجهَ من عَرّاهُ من خضرتِهِ الأولى،
وغطّاهُ بعاجٍ باردٍ،
أو فضّةٍ نعسى، ودرعٍ منْ صدفْ
في ركنهِ القديمِ، يرقُبُ الأحياءَ منّا،
طارداً عن ذهنهِ الأجوفِ
أشباحَ التلفْ!

3-مقعد

تمتمَ المقعدُ لمّا أغلقَ الحارسُ
أبوابَ الحديقهْ:
لستُ أخشى الليلَ والوحدةَ،
عندي من حصاد اليوم ما يُغني:
صغارٌ رفرفوا حولي
فتاةٌ خضّبتْ جسمي بكحلٍ دافئٍ
زوجٌ من العشاق،
ستّرتُ ارتعاشهما عن الدنيا
فتىً
أنفقَ نصفَ اليوم
يبحَثُ عن صديقهْ
لستُ أخشى الليلَ..
عندي جعبةٌ ملأى
وأحلامٌ طليقهْ!

4–نافذة

كانوا ثلاثة فتيةٍ
كانوا إذا مَرّوا استداروا،
صَوّبوا بسماتهم نحوي،
فحمّلَ واحدٌ للريح قُبلتَهُ الخفيّةَ،
لوّحَ الثاني على خجلٍ،
وطارتْ وردةٌ من كفّ ثالثهمْ
إليّ
كانوا ثلاثةَ فتيةٍ..
واليومَ إن مَرّوا.. تشاغلَ بعضهم عنّي،
تسارعتِ الخُطا!
وأنا.. أنا!
ما زلتُ من خشبٍ
وما حالَ الطلاءُ إلى سواهُ،
ولا تكسّر بي الزجاجُ
أنا.. أنا
إلا الستارة أُسدلتْ
بقماشها الكابي،
عَليّ

5–طاولة

لستُ أنسى يومَ فتّحتُ عيوني
لأرى السقفَ قريباً،
وعلى صفحته الدكناءِ
تهتزّ خيالاتٌ حزينهْ
وأرى الجدرانَ سمراءَ كما أبصرها الآنَ،
وفوقَ الحائط الشرقيّ
طوفٌ، ورجالٌ بينَ ما يشبهُ
أشلاءَ سفينهْ
لستُ أنسى:
ثقلَ الكُتبِ التي
كانَ يغطي عُريَ أخشابي بها،
أوراقهُ البيضاءَ،
عِطرَ الحبرِ،
صوتاً هائماً يتلو على الدنيا
شجونهْ
لستُ أنسى:
ضحكات الصحبِ يلتفون حولي،
نغماتِ الكأس،
أنخاباً
وأفكاراً
وأسراراً
فتعرى الروحُ تعرى
تطرَحُ الأرضيّ عنها،
ثمّ تعلو فوقَ أوهام المدينهْ
لستُ أنسى
يومَ جاءوا
يومَ طارَ القفلُ،
أنّ البابُ مجروحاً،
ففرّتْ في سماء البيتِ،
أطيارُ القصائد،
كسّروا أدراجيَ التعبى،
وداسوا أجملَ الأوراقِ،
فاضَ الماءُ..

غاصَ الطوفُ،
ذابت لوحةُ الفنّانِ،
سَاحَ الحبرُ كُحليّاً،
فغطّى عُمُرَ الشاعِرِ،
والشاعِرُ يغفو فوقَ صدري،
وفَرَاشٌ قُرمُزيُّ اللونِ
قَدْ وَشّى جبينَهْ!

6-محبرة

أنا قطعةُ البلّورِ لا أُغري عيونَ الناظرينَ
ولا أُقدّمُ في رفوفِ الواجهات،
مُضاءةً بالليلكيّ، وسائرِ الأضواءِ
مثلَ بناتِ جنسي،
من قوارير العطورْ
أنا قطعةُ البلّورِ
لي ركنٌ قصيٌ باردٌ
في آخرِ الدكانِ
لي حُلمٌ صغيرٌ،
أن تنفّضَ راحتانِ غبارَ أيامي
وتنتزعا غِطائي،
تنتشي أطيارُ حبري،
تذرَعُ الآفاقَ صاخبةً،
وتهجَعُ فوقَ أطياف السطورْ
أنا قطعة البلّورِ
كنتُ صديقةً لكَ أيّها الإنسانُ
منذُ تعلّم الإغريقُ فَنّ الشعرِ،
منذُ تخضّبتْ بكلامِ عيسى
كفُّ متى..
منذُ أنزلها: "وعلّم بالقلم"..
أنا قطعة البلّورِ
لا أغري أحدْ،
لكنّ جوفي حافلٌ،
بقصائدٍ سيخطّها الشعراءُ،
بالقصص الذكيّةِ،
بالأغاني،
بالشخوصِ تمورُ غاضبةً،
فيخرجها الروائيونَ زاهيةً،
وتسبَحُ في العصورْ
برسائل الحُبّ الحزينةِ،
بالتواريخ التي سيلفّقُ الحكّامُ أكثرها
بخيلٍ لم تزلْ تعدو،
وترمَحُ في حروبِ الأمس،
بالأمجادِ يُرجعُها الخطيبُ بهيّةً
ويذرُّها فوقَ الحضورْ
بأوامرِ الإعدامِ..
بالأوهامِ
والأحلامِ
والأبحاثِ تنفَعُ أو تضرُّ
وبالشرورْ..
فاغمسْ يراعَكَ أيُّها الإنسانُ
في روحي
وأخرجْ ما تشا للنورْ..

نافذة ضوء

شعر: خالد السلامة

نهر من الأحزان يوغل في عروقي،
كيف أحلامي تسام سبيّةً في صبح روما،
في ضحى باريز، في ليلٍ
تكفكف دمعه أبراجُ موسكو، في مواخيرٍ
تمزّقها نداءات السهارى؟
كيف أيامي تُبَدّدُ فوق أعواد البلادِ،
تجبّها ريحٌ تُصَاعَدْ من ضفاف الماءِ
والصلصال عملاقاً
يهومُ فوق أحداق البراري غامقاً، يثوي على
الفلواتِ،
ينشرُ في التخوم جناحَه المزموم عاصفةً
من الجرذان والديدانِ تهطلُ فوق عادٍ أو
ثمودٍ،
يمحق الآتين من وجع القرى صدئتْ،
تُقَطّرُ من هدوب شغافها الآهاتِ في لهفٍ
وراءَ بناتِ نعشٍ،
ضعْنَ في سْرب الرعاةِ تزاحموا ركضاً وراءَ
بوارقٍ لاحتْ
يجرجرها بخيط لا يُرى جرسٌ يدغدغ رقبة
المرياعِ
يكنسُ صوفُه صدرَ الثرى ويشيلُ شوكاً من
جبالِ الريحِ،
إنْ خطرتْ على النفس الجريحةِ من هبوب
الشوقِ
لمحةُ واردٍ سكنَتْ ضلوعَ المتعب الساري،
يشدّ الخطو خلفَ عيونك الورقاء،
يلطو في صوامع حزنك القرشي معصوباً
.. علامَ السعيُ خلف دوائر مطموسة
الحدقات
ترقبُ شمسُها الأحياءَ إن طلعتْ،
وتسحبهم إذا غربتْ لدرب لا رجوعَ لمن
تنكّبهُ.؟!
أدور.. أدور والأيام خاويةٌ
وأغنيتي.. أنينُ الصقرِ في شبكٍ
وساقيتي.. نواحُ غزالةٍ ربطوا هدوب عيونها
بعصابةٍ قطعتْ من الأكفانِ

أحلمُ أن أضمّ منازلاً تبكي حمائمُ صبحها
قمراً تضاءل مثل عرجونٍ عشيّات النوى وتزاحم الأحداثِ
أحلمُ أن أطوف شوارعاً تبكي على غرَبٍ يقطّعه النشامى والخواجا العابرون
أدقُ شباكاً يهلهل من خياشم المدائن آخرَ النبضات في قلبي،
وآخرَ ما تبقى من جفونٍ هدهدت حدقاتنا العمشاءَ
أنشقُ في الفراغ روائحَ الخزّام نـدّاها الصباحُ
على شغافي يلبد اللبلاب والأشواك توغل في شراييني وتثقل هامتي،
فأحثّ خطوي خلف ما رشف الفراتُ من العيون السودِ
أنسلُ من نسيج الروح خيطاً لا تراه بنادقٌ أقعت
لتقطعه وتدفنه بحد خميلة أضحت صريماً لا يموتُ ولا يقومْ..

***

نهر من الأحزان يكتنفُ الفلاةَ ويستريحُ على عروقي
جارفاً عينيكِ تختلجان في قلبي،
تديفانَ الغبوقَ مع الصبوح على جراحي ثم تنتثران في غسق
الدجى نجمات شوق لا تحطّ على الدروبِ،
ودمعتي أبداً تفرّ من الرموشِ،
وراء جفن مثل نهر الصبحِ،
كم غطّى بقايا القلب آنَ العمر مهزوماً ومقصياً
وطيرُ الحزن ينهشُ ما تبقى من ضياءٍ ناسَ في ليل التجافي
أين نجماتٌ أتينَ من الفراتِ..؟!
وأينَ.. أينَ بدورُ أحلام الشبابِ..؟!
وأينَ.. أين شموسُ هذا الكون؟!
أجهشُ في فراغ قصيدتي السوداء
أقرعُ باليدين نحاسَ أيامي، طبولَ عشائري،
وألمّ في النجوى ذباب العمر، أمسحُ لوحةَ القلبِ الكسير،
فمن يردّ الصوتَ.. لا أحدٌ؟
ومن يفجّ البابَ.. لا أحدٌ؟
يشدّ الليلُ من غرف المغيب ستارةً،
ويدقّ خيمته ويبسطها على روحي العصيّة
أين أنتَ تُرى أيا قمراً يضمّخ خطوتي الحيرى
يخورُ الشمعدانُ الكوكبيّ، تذوبُ أردافُ النجومِ،
وفجأةً من غاسقِ الظلمات يطلعُ وجهكِ الهيمان
أرفعُ جثتّي من موحلِ الأوهامِ،
ألقطُ وردةً فتموءُ في كفي فألقط وردةً أخرى
فتحملني على غبش فأرسلُها
وأركضُ في سهوبِ الحلم أنثرُ في حوافيها

مناديلَ المحبّة والرجاء..

كَمْ مرّةً تأتي وترحل ثم تأتي ثم ترحلُ في الفضاءْ؟!

كم مرّة حددّتُ ذاكرتي؟!

كم مرة ذوبّت ذاكرتي؟!

ولكنْ حينما..

أدركــتُ أنــكَ لا تنــال بحيلــةٍ

لَفْلَفْـتُ وجهـي تحـت طـيّ جنـاحي

وجعلـتُ من عشّ الحنين إقامتي

فيــه غــدوّي دائمــاً ورواحــي..



صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

تشكيلات لمولد الحصار

شعر..سامر رضوان

وتبتدئ الأرض رقصتها

شعر: حسان عطوان

تلـدين بـلاداً مصـفّدةً تنـزف الـريح فـوقَ أعنتها

دب فيها صهيل الرعود اللجوجةِ

برقاً... لفاتحة النوءْ..

والغيوم تجاسد موبوءة بالركام الذليل مياه العيون..

لم يكن صوتها كعبةً للوعول الجموحةِ

نافرةً تتأبى الطواف الكذوبَ بأركانها.

كانَ برقاً

تمارى به القلب

لم تمطر السحب الزمزمية

ساعة فاجأها الرعدُ،

باغتها،

فبددها راكباً أجفلت من ورود الردى

"إرمٌ" رملةُ الله،

كافرةً تتوضأ بالريح،

هل تعصف الريح بالرمل،

كفّـارة الـورقِ الطحلبـي بصـبارةِ القلبِ؟!..

هـل طأطـأ الشـجر المتغـرب فـي غابةِ الوقتِ

تـرى أيقظـت شمسُـنا النـومَ مـن مخدعِ الصمتِ.؟!..

"لقناديلها القرمطية"

ها "إرمٌ" تشعل الصوتَ أسئلةً..

تتشظى بأيقونة الروح

هل تلد الأرضُ وعد البراري؟!

"وعاد"

إذا غاضَ ماء اليقين تبعثر إيلافها

فدية للينابيع

أو لتدابير أشجارها.

وهـل سـفن الـدمع آبـت ملوّعـةً بـالحنين لشطآنها.؟!..

عسى أن تفيء "أيادي قريش"..

هوادج برّحها النوء والنأيُ،
واجفة القلب داعية ربها.
وذئابُ العيون التي اطفأت شمعةَ الروح
توقظ مشكاة زيتونها...

أُوشكُ الآنَ أن أسمع الريح
ناياً يدحرجنا
شجناً في دموع اغترابِ الصدى.
آبقٌ عنب الله
خاوٍ
تيبسه في العناقيد قبّرةُ الكهف
يدرأ غيلتها بردى..

فمن أين تبتدئ الأرض رقصتها..؟!
مدنٌ تتقافز في اليمّ مذعورة.
يتقاذفها الرعب باحثة عن مراكبها
قبل أن يستبي الموج أقراطها.

هنالكَ تذهل مملكة الله في شهقات نقير المدى.
فلا صوتها الرؤيوي ابتدا
ولا برزخ اللانهايات لجَّ بنا
أو تبتل في الوقت ثم اهتدى...
أتساءَل في حضرة الرعد
ما لهذي العنادلِ مطعونة بمناقيرها
والعصافير شوهاء..؟!

مصلوبة فوق أعشاشها
يتخطفها الخوف والأمناء اللصوص
أتساءَلُ
من سلحَ الأفقَ.
والسكاكين في قبضةِ الشجر الأفعواني.
.....
ينهرني الرعد...
"تهرفُ...."
"العنادلُ محميةٌ بمناقيرها من سياط الأعاصير
"والعصافير في نجوةٍ تتشمّس فوق حُنوِّ شجيراتها..."
"والسكاكين حامية الأفق...."!!
أقول: ومن أدخل الأرض ذاهلة مخدع النوم
ينهرني الرعد..
"تهرف ثانية"
"الأرض نائمة في مهاد الرّضا والسكينة.. فلا تقلق الأرضَ... يا...".
. ما تريد؟
*أبحث عن دم هابيل.
. قاتل أنت؟
*لا... بل قتيل
يصعقه الرعد..
. أنت سجن لعصفورة الروح

*بـــل ســـماء أنـــا... زلـــزلات
الفصول...
ماثـــلٌ فـــي حضـــور الغيـــاب؛
وشروق الأفول.
باحث عن دم مولع بالرحيل..

زارع شجري في الرمادِ.
ولي ولع بالسؤالِ،
وعيناي شكاكتان
وبي ولع بدموع العويل...



أبو العلاء المعري يبوح

شعر: عبود كنجو

غريب.. وأمي التي فارقت حزنها كالسحابة..

أمي كتاب الحياة.

وفي كفها انفرطت وردة من حنان الأمومة..

روحي حمائم شوق تؤدي الصلاة على قدميها..

وفي نعش راحتها انفرط القلب حزناً..

أحن إليها ورعشة روحي تقبل تابوتها

صوَّحتْ وردة في دمي، إن عمر الورود قصير..

فيا زمن الموت خذني إلى قبرها..

إن حزني المضرج بالنار يهفو..

إلى ظل مملكة من حنان أمومتها..

والعذاب يكسّر جرته في ضلوعي..

وغربة بغداد تشعلني بالنواح..

وعيني الضريرة لا تسعف القلب..

ماتت نساء الخليقة في موتها..

أفردتني الهموم على سطح كوكبها

قطعة من عذاب العذاب..

اعتراني ذهول الفراشات بالضوء..

أصبو إلى جرعة من مياه المعرة..

أرفع أسئلتي سُلَّماً للصعود

أنا المكتوي بالحريق، وسر الخليقة،

جدوى الوجود..

وحولي الجهات تضيق..

تحاصرني في ثيابي..

وأطلق نيران شكي حريقاً..

يلف سراب الحياة..

أعود على غيمة من عماءٍ تحركها حيرتي

إنني سر هذا العذاب المقيم..

غوايته الأزلية..

فتنته لا تقاوم..

تفاحة في الجنان تورثني ما يهدّ الجبال..

وتجعلني عبد شهوتها..

كيف أقطع دابرها في عروقي؟!.
ولي صبوة لا تطال..
أقول الذي لا يقال..
ولكنني سوف أمضي إلى كنه غايتها..
واكتشافي يحلّق في غربتي الشاهقة.
سأقرع باب السماء وصولاً إلى ما أريد..
ينام الزمان بظلي، فهل يحتويني؟!.
أنا سقف هذا الزمان، ولا جهة ترتديني أنا كوكب من ضياء العقول..
وأسطع في بارقات ظنوني.
أنا المتفرد في موج عاصفتي..
أمٌّ دفْرٍ تحيق بأبنائها ثم تلفظهم..
في يباب الخواء ووكر الخرافة..
لكنني سوف أضمر ما يعجز العقل..
في لغتي، والمجاز المحلّق قيثارة الصبوات
وسادة رأسي النجوم..
وروحي يحلق في سدرة لا ترام..
فناموا على طين غبرائكم واطمئنوا..
اهبطوا أرضكم والخراب..
ولوذوا بما يحتويكم..
من الطحلب المتعفن..
حالية الشهوات تعفّر أرواحكم والعقول..
بفتنتها المخملية..
رُحتم تصيدونها بالتقى والصلاة خداعاً.
وأكثركم ضلةً شيخكم والأمير..
عوى الذئب آنسني صوته..
ثم طيرني صوت واحدكم هلعاً..
وألوذ بما يحتويني..
ويأكلني الشك فيكم
ويأكلني في يقيني
لأن السماء ميادين روحي
نعمْ إنني أعزلٌ من سلاح النفاق..
وأصبو إلى الانعتاق
من الحيرة الحارقة.
وأعلو صعوداً وفي ظلمتي المطبقة
أطل على أرضكم من سمائي..
هناك الضحى رائق في البصائر
أسبح في لجة النور..
روحي يضيء.. وينطف في المحبسين
رحيق الكواكب..
أعلو على طينكم والسفاسف.
إني تحققت من نور هذا الوجود بنوري أعانيه
يحرقني وجد معرفة الكائنات..
وكينونة الخلق
أو ما وراء الطبيعة أروي شجوني..
فيا أيها الجهلاء بأي جهالاتكم تنعتون ظنوني
أنا المتضرر في بصري والبصير..
على الرغم من حيرتي وانطفاء عيوني.
وحيد، وزنجية الليل قربي
عليها قلائدها والجمان.

وتأخذني لغة الاحتراق نشيداً
يردده القادمون على مرِّ هذا الزمان
رأيت الذي لا ترون..
أنا المتفجر في ظلمة ودخان.
أراكم سعالاً تطارده غصة
من رماد الخنوع..
أراكم عراة، وتزفر أحقادكم
في الصدور..
على فرس الشهوة الجامحهْ
وأين العقول التي أخذت قسطها..
من شروق المحبة في القلب..
والبسمة الصادحهْ..؟
وأيـن التعـاليم؟.. أيـن عطـور النبـوة والأنبياء..؟
ولا شـيء غيـر السـقوط علـى الفتنـة الفاضحهْ..
سأرسل بارقة من ضياء القصيدة..
في ظلمة المحبسين ترجّ العقول..
فما أشبه اليوم بالبارحهْ.
غريب.. وإن غروبي سينبئكم بعد حينٍ
إذا ما طواني التراب..
بأني الضميرالمعذِّب..
سوف أطاردكم في انحدار اشتهاءاتكم..
في الغواية والوحل..
حين تلطخها الصبوات الخسيسة..
منقادة للسقوط الرجيم..

وتائهة في الهباء..
لماذا التكالب– في زينة المهرجان–
على أمَّ دفر؟..
تنازلتُ عن مجدها الخلبيّ، خذوه
اعتزلت مباءاتها والضرام الذي يعتريكم
وسرت وحيداً إلى سجن روحي..
تجاذبني سدرة من ضياء الحقيقة..
لا عَكر يحتويني..
ولا امرأة تستبيني..
أنا المتكوكب في قوس هذا الفضاء.
رهام على جسد الأرض يوصلها بالسماء.
أبوكم يورثكم شهوة الارتماء
فُسولتكم من سواقي الظلام
التي أترعت أول المرتمين
على كوكب من حليب الغواية
من أول القبلات التي أشعلتْ
نزوة الارتباك وأنتم ظلال
لشهوتها الجامحهْ.
غوايتكم أتقنت لعبة الاختباء..
ارتديت ثوب أفعى.
وتفاحة الشهوات تواري المحرض..
خلف ابتسامتها.."
والغراب يعلمكم دفن سوءتكم
إنها كانت الفاتحهْ.
أقول: المعرة أرفعها في سمائي

وأنتم عماء البصيرة والاعوجاج
أرى همكم صدر غانية في سرير الغواية
أعرف تفاح شهوتها والخديعة
أعرف صوبتها.. إنها الألعبان
وأفعى السموم..
أراكم، وليس لكم ملجأ.
إن واحدكم رمّة تتهادى على قدمين
وأنتم غبار المسافة في اللامكان.
أنا صاعد قمة المستحيل..
وأنتم على نفحة من دخان.
دمي راعد يبرق الشعر..
فيه أكاشف كل الجهات وأدفع فيه الظلام.
ويصعد بي لهب ممسك بالغمام
تطهرني حيرة الأسئلهْ.
وأغرف من بحر نوري مكاشفة الكائنات..
وتفاح قلبي يعطر نكهتها الوارفهْ.
ونــور التجلــي يضــرجني فــي الســماء الوسيعة..
ضوضاؤكم كالرحى والقرون..
وجعجعة تزدريها العقول..
وتنفر من صوتها الأمكنهْ.
سجين وعقليَ بوصلة لا تشير
إلى جهة في الرؤوس التي تعتليكم.
أنا رائق مثل دُمّاع غصن كسير
وملتصق بالتراب كورد البراري..
الغزالات تمرح في داخلي..
والصعود يعلّقني في ثياب انتظاري..
ومهزلة الوقف تمعن في سحق روحي
فيا موت خذني إلى رفرف النور..
في كوكب من ضياء المحبين..
خذني لأهزم هذا الفناء البغيض..
هناك سرادق نور مصفّى..
محيط الإحاطة
تصدح فيه ملائكة من ضياء...



يَوْمَ وُلِدْتُ..

شعر: محمّد حدّاد

فِيْ تِلْكَ اللّيْلةِ، كانَ اللّيْلُ طَوِيلاً
وصَهيْلُ الرِّيح يَدُقُّ البَابَ،
بِتِشْرينَ الثّانِيْ
فيْ تِلْكَ اللّيْلةِ، أُمّيْ تَصْرَخُ،
والْعَرَقُ المُتَصَبّبُ فَوْقَ الجِلْدِ
حُبيباتُ نَدَىً!
فَالطَّلْقُ شَدِيْدٌ،
وَالْمَدْفَأةُ الْبَاعِثَةُ الدِّفْءَ
تُرَاقِبُ فِيْ صَمْتٍ مَا يَجْرِيْ
لَهَبُ الْقِنْدِيْلِ يُقَاوِمُ إعْيَاءً دَبَّ بِهِ،
وَأَبىْ تَلْبَسُهُ الْحَيْرَةُ!
يَمْسَحُ عَنْ أُميْ العَرَقَ الْبَارِدَ،
يُغْلِقُ بَابَ الدَّارِ
وتُخْفِيْهِ الظُّلْمَةُ فِيْ عَجَلٍ
فَالْوَقْتُ قَصِيْرٌ لا يُسْمَحُ بالتَّأخِيرِ
يُتَمْتِمُ: يَسِّرْ يَارَبِّ وَلا..
يَتَلاشَىْ فِيْ الرِّيْحِ،
وَحِيْداً.
فِيْ الدَّرْبِ، تُلاحقُهُ خُطُوَاتُهْ!
فَوْقَ الْبِرَكِ الْمَائيَّةِ،
تَرْسُمُ آثَاراً يَمْحُوْهَا الْمَاءُ،
يَدَاهُ، تَلَمَّسُ بَعْضَ نُقُوْدٍ:
تَكْفِيْ، لاتَكْفِيْ..؟
هَزَّ الرَّأْسَ:
سَتَكْفِيْ، (فَالسَّرَّارَةُ) طَيِّبَةٌ،
وَعَلىْ يَدِهَا كَانَ الْخَيْرُ..
ثَلاثَةُ أطْفَالٍ مِنْ قَبْلُ،
وَهَذَا الرَّابِعُ!
أَلْطُفْ يَارَبُّ
عَلَىْ اسْتِيْحَاءٍ، فِيْ تِلْكَ اللَيْلَةِ
مِنْ تِشْرِيْنَ الثَّانِيْ
قَرَعَ الْبَابَ، وأرْجَعَ خُطْوَتَهُ
انتْظَرَ،
الرَّحْمَةَ..!

كَرَّرَ ثانِيَةً،
والصَّوْتُ الخَائِفُ مِنْ خَلْفِ الْبَابِ
تَقَطَّعَ: مَنْ، مَـ.. نْ أنْـ .. تَ؟
: أبو مُوسَى، هَيَّا امْرَأَتِيْ تَلِدُ،
الطَّلْقُ يُحاصِرُها.

أُمِّيْ فِيْ الْبَيْتِ تَلَوَّى
مَا زَالتْ.
وَأخِيْ الأكْبَرُ فَيْ تِلْكَ اللَّحَظَاتِ
اسْتَيْقَظَ، أُمِّي رَمَقَتْهُ!
وَالْحَيْرَةُ فَوْقَ مُحَيَّاهُ:
هَذَا الطِّفْلُ الْبِكْرُ.
رَجَتْهُ فَقَدْ صَارَ كَبيْرَاً!
أَنْ يَذْهَبَ رُغْمَ الْبَرْدِ إلى خَالَتِهِ،
فَالدَّرْبُ إِلَيْهَا لَيْسَ بَعِيْدَاً.

فِيْ تِلْكَ اللَّيْلَةِ،
كَانَ أبِيْ مَعَ أكْبَرِ أطْفَالِهِ
خَارِجَ غُرْفَةِ أُمِّيْ، يَقِفَانِ..
كَأنَّ الطَّيْرَ عَلى رَأْسِ أخِيْ الأكْبَرْ!
خَلَعَ (السُّتْرَةَ) لفَّهُ فِيْهَا
فَأبِيْ لَيْسَ بِحَاجَتِهَا.
عَظْمُ الأطْفَالِ طَرِيٌّ لا يَحْتَمِلُ الْبَرْدَ
وَعَظْمُ أبِيْ خَشِنٌ!؟
قَبَّلَهُ..
كَبِرَ الطِّفْلُ بِعَيْنِ أبِيهْ،
رَجَلاً صَارَ، وَيُمْكِنُ أنْ يَعْتَمِدَ عَليْهِ.
فغَدَاً يَأْتِيْ بِالْخُبْزِ، وبِالْخُضْرَةِ،
يَرْعَى إِخْوَتَهُ، وَيُسَاعِدُهُمْ فِي الْوَاجِبِ
فَأبُوْهُ أُمِّيٌّ
لمْ يَدْخُلْ مَدْرَسَةً أوْ (خُوْجَا)!.

فِيْ تِلْكَ اللَّيْلَةِ، مَا زَالَتْ تَصْرخُ أُمّيْ
والْخَالَةُ تُحضِرُ أشْيَاءً تَطْلُبُهَا (السَّرَّارَةُ):
الْمَاءُ الْفَاتِرُ، و(الطِّشْتُ) وأشْيَاءٌ أُخْرَىْ..
وَالْمَدْفَأةُ الْبَاعِثَةُ الدِّفْءَ أفَاقَتْ،
وتَرَاقَصَ فِي الْقِنْدِيْلِ اللَّهَبُ الأصْفَرْ.
مَا زَالَ الْعَرَقُ الْبَارِدُ، مِثْلَ حُبَيْبَاتِ نَدَىً
يَنْضَحُ مِنْ أُمِّيْ،
فَتَجْفِّفُهُ الْخَالَةُ،
فَالسَّرَّارَةُ تُؤْلِمُهَا بِالضَّغْطِ عَلى الْبَطْنِ الْمَنْفُوْخِ
كَقِرْبَةِ مَاءْ!
:سُبْحَانَ اللهْ
هَذَا الطِّفْلُ شَقِيٌّ!!
يَصْرَخُ..
تَبْتَسِمُ الْخَالَةُ
تُغْمِضُ أُمِّيْ فِيْ فَرَحٍ وَتُدَارِيْ دَمْعَتَهَا
: وَلَدٌ ثَالِثْ!؟
حَمْدَاً للّهْ.
تَهْمِسُ فِيْ أُذْنِ الْخَالَةِ،

تَهْرَعُ لِلْخَارِجِ: مَبْرُوْكٌ
وَلَدٌ كَالْبَدْرِ، وَلَدْ!.
وَتَعُوْدُ عَلَىْ عَجَلٍ،
فَالسَّرَّارةُ مَا زَالَتْ تَعْبَثُ بِالطِّفْلِ
تُقَلِّبُهُ كَالدُّمْيَةِ بَيْنَ يَدَيْهَا،
تَغْسِلُهُ بِمُسَاعَدَةِ الْخَالَةِ،
بَعْدَ قَلِيْلٍ يَسْكُتُ،
فِيْ (لَفَّتِهِ) سَيَنَامْ.
أُمِّيْ فِيْ إِغْمَاءَتِهَا
وَالشَّعْرُ اللَّيْلُ الْمَنْثُوْرُ،
وَهَذَا الصَّدْرُ الصَّاعِدُ، وَالْهَابِطُ فِيْ عَجَلٍ
(رُوْجَاتُ) فُرَاتْ.
أُمِّيْ وَالْقِنْدِيْلُ يُضِيْئَانِ!؟
وَهَذَا الدِّفْءُ النَّابِعُ مِنْ عَيْنَيْهَا
لَفَّ الطِّفْلَ، وَقَبَّلَ عَيْنَيْهِ
ذَلِكَ..
أَخْجَلَ مَدْفَأَةَ الْغُرْفَةِ، فَانْطَفَأَتْ!.
فَأَبِيْ، وأَخِيْ الأَكْبَرُ مَازَالا فِيْ الْخَارِجْ.
يَبْتَسِمُ الاثْنَانِ فَبُشْرَى الْخَالَةِ غَالِيَةٌ.
دَمْعَةُ فَرَحٍ تطْفُرُ
يَدْنُوْ، يَحْضُنُهُ:
جِئْنَاكَ بِطِفْلٍ تَلْهُوْ مَعُهُ
وَغَدَاً سَتُعَلِّمْهُ، مِثْلُكَ يَكْبَرُ
يَذْهَبُ لِلْمَدْرَسَةِ، يَأْخُذُ عَشْرَةْ.
وَيَفُوْقُ ابْنَ (الزَّنْكِيْلِ) بِحَارتِنَا
يَسْبِقُهُ، يَضْرِبُهُ..
مَاذَا سَنُسَمِّيْهِ؟ اخْتَرْ ما شِئْتَ.
أَخِيْ فِيْ فَرَحٍ: (مُحَمَّدْ).
جَدِّيْ قَالْ عَلَىْ اسْمِ نَبِيِّنَا:
(مُحَمَّدْ).
أَرْدَفَ بِالْهَمْسِ أَبِيْ:
صَلَوَاتُ اللَّهِ عَلَيْهِ سَيَكُوْنُ كَذَلِكَ،
نِعْمَ الاسْمُ وَبِئْسَ الْفَقْرُ،
"وَمَا ضَاقَتْ إلاَّ فُرِجَتْ"!؟..

فِيْ تِلْكَ اللَّيْلَةِ، يَوْمَ وُلِدْتُ
أَبِيْ سَهِرَ اللَّيْلَ بِطُوْلِهِ،
سَهِرَ الْقِنْدِيْلُ وَحِيداً مَعَهُ،
وَالْبَرْدُ كَذَلِكَ!؟..
لَمْ يَعْرِفْ جَفْنَاهُ النَّوْمَ،
فَمَا أَحْلَىْ تِلْكَ اللَّحْظَةِ،
مَا أَجْمَلَ أَنْ يُوْلَدَ طِفْلٌ
تَكْتَحِلُ الْعَيْنَانِ بِهِ،
وَيُسَرُّ بِهِ بَعْدَ عَنَاءٍ أَبَوَاهْ!
فَأَبِيْ هَذَا،
كَانَ وَما زَالَ صَنَوْبَرَةَ الدَّارِ!
وَرَغْمَ الجِذْعِ الْمَائِلِ في حَنْوٍ
مَا زَالتْ قَاسِيَةً تِلْكَ الأَفْرُعُ.
مَرَّ اثْنَانِ وَسِتُّوْنَ خَرِيْفَاً
كُلُّ خَرِيْفٍ يَهْمِسُ في أُذْنِ أَخِيْهِ:

هَذَا الرَّجُلُ مَا زَالَتْ ثَمَراتُهُ
تُزْهِرُ كُلَّ رَبِيْعٍ!؟
هَذَا الرَّجُلُ،
مَنْ فَقَدَ اثْنَينِ وَسِتِّينَ رَبِيْعَاً
حَتَّى يَكْبَرَ أَوْلاَدُهُ.
قَدْ خَانَتْهُ قَلِيْلاً عَيْنَاهُ.

فَبَرِيْقُهُمَا خَفَّ، وَلَمَّا...
لَكِنْ مَا زَالَتْ تَنْبُعُ حُبَّاً وَحَنَاناً
عَيْنَاهُ!
فَأَبِيْ هَذَا الْكَوْكَبُ، دُرِّيٌّ
تَسْبَحُ فِيْ عَيْنَيْهِ تِسْعَةُ أَقْمَارٍ!
تَغْفُوْ مَا بَيْنَ الْهُدْبَيْنِ
تُكَسِّرُ حُزْنَ الأَيَّامِ،
وَتَبْتَسِمُ الشَّمْسُ لَهُمْ كُلَّ صَبَاحْ!؟

فَأَبِيْ هَذَا،
عُنْوَانُ الصِّدْقِ مَعَ الذَّاتْ.
لا يُخَلِّفُ وَعْداً يَقْطَعُهُ.
يَحْرِمُ نَفْسَهُ مِنْ لُقْمَةِ خُبْزٍ حَتَّى يُطْعِمَنَا.
يَحْرِمُ نَفْسَهُ مِنْ كُلِّ جَدِيْدٍ،
مِنْ أَحْذِيَةٍ وَثِيَابْ،
مِنْ... مَا لَذَّ، وَطَابْ.
وَيُضَحِّيْ..
فَيَدَاهُ لَمْ تَتْعَبْ بَعْدُ،
أَبِيْ هَذَا الإِنْسَانُ عَجِيْبٌ!
وَخِصَالُهُ
لا يُحْصِيْهَا عَدٌّ
كَمَا لِلْدَّيْرِ فُرَاتٌ،
صَارَ فُرَاتُ الْبَيْتِ أَبِيْ...

❑❑❑

وتنام أجنحة الغناء..

شعر: سُرى علوش

لمدينة...
تبتلّ بالفوضى على روحي
أغنّي...
للمصابيح الكسيحة في عباءة صبحها المسموم..،
للأيامِ..
للعيد المعلّق في البيوت
بقية مخمورة..
لمراكب نفثت شراع الموت في رئتي
أغنّي...،
كلّ ما أنساه أنّي..
ذات يوم قرب حلمك
قد رسوت مع التّراب
فلملمتُ شفتاك جرحي،
مثلما بالحبّ نشقى من بقايا أغنيةْ...
لا تشك لي إثم انحسارك...
مرّةً أخرى سيأخذنا الرّصيف
لنلتقي قرب الضّياع

على جبال البّرد:
مسكونين دفئاً ميّتاً
والليل ليلك... والبداية حزننا..
فلم البكاء على النّهاية
إن تورّم وجهك المنصوب قنديلاً
على مدن الظّلام،
وأعلنت رئتاك عطرك مطفأً،
زيت يلوح على شفاهك،
فاسترح من وطأتي..
أشعل فتيلك من كروم الشّعر في عينيّ،
إن الفجر قارب أن ينامَ
وبعد أن أشرعت صوتي
سوف نلهو...
ثمَّ نشفى من بقايا أغنية...
قبل انطفائي..
كنت أسرجك الّذي
أعطى ضيائي سحره
ورمى بيادره على صدري

وأخمد غربتي
واستلّ من خوفي نبّياً
كان يرضعني تعاويذَ البنفسج..
وابتهالات الطّفولة...
وانعتاق الفلّ من صدري
ليصحو...
ثمّ أغدو أجمل الأسرار
في أسراب نظرتك الشّهيّة...
كنت أبدو غابة من فيء صوتك...
كنت أزكى من نبيذ الحزن...
أحلى من ندى الجدران
إذ تلد المكان معطّراً...
بالظّلّ... والأطفال..
والقبل العنيدة...
كنت أشهى من غزال الحلم
حين يمدّ لي أهدابه...
فيروز عمري عمرك الملقى على شفتيّ
يزدحم الغمام معتّقاً...
الآن يشتعل الحنين على فمي...
أتذكّر الزّهر الّذي أضرمته برقاً
بفوضى الحبّ في مرح اشتياقي..
في أديمي...
رحلة لذبولك الظّمآن..
وقت للنهاية...
ساحل لبراعم التّعبِ النبيّة

اتساعات...
تفتّح في حرائقها فراش
غام في جسدي
وأشعل في يديّ الأقحوان..
ووحيدة..
أصغي إلى صوتي... وأمضغ قامتي..
من غيّبَ النعناع في غسقي..
وأثمل حانة الوطن المضيئة
بالشبابيك الغريبة... والمداخن..
من على قمري أقام نعاسه
وثنا سخياً بالمواجع والظلام
وملء أحزان المكان..؟!
وأنا المحاطة من جهاتي الست
يملؤني عناقك بالدخان..
زرعوا البنادق في فمي...
فقتلت باسم الرفض في شفتي
الطيور...
ونمت حتى آخر الطلقات فوق البحر
في جثثي
لذا...
لم أستطع تقبيل وجهك...
بين زنبقة تموت
وقطعة من ياسمين الشعر
تنمو في شفاهك
عندما تلد الخصوبة

هب دروبي ساعة من هدب جرحك

كي أكحل ملمح عمري بالسنابل
هكذا أنسى غرامك
وأفتح الرّيح الشّقيّة
كلّ أبوابي مشرّعة لموتك
هذه الأشجار تعرف قامتي
فاحزن إذا شئت الدّخول
إلى حواسّ الضّوء
واجهش بالحرائق فوق صدري
مثقلاً بكآبة
مازلت أعرف عطرها
وجنون موعدها
وبعض بيوتها...
ظمآنة لخطاك
لا تمش على حزني..
وتعب..
إن فتحت اللّيلَ قامة ذكريات
واستوت في صوتك الأنهار
أومات الغناء...
لخطاك وقع دمي..
وصمتي...
واشتعال البحر... والمدن القديمة
والسّماء...

تتساقط الأشجار من عينيك...
لا منفى يواري بالبكاء ثقوب وجهك...

أو يبارك باليباس شحوب أجفان الشّتاء...
وأنا الّتي أسريت سرّاً للعواصف
كان اسمي عادة عند الصّدى
جرحي وسائد للّذين أتوا الذّهول
فصول شعر سيّد
ودمي سنابل للعصافير الصّغيرة والمدى..
عبثاً أقامر بالحدائق..
هذه الريح التي أعطيتها سر الطبيعة
قامرت بغبار طلعي..
والأراجيح التي ملأت خسوفي
أثخنتني بالذنوب
فكيف تسعفني السماء
ليلتقي في البرد غصن من دمي
بغزال روحك... بالصباح...
كم كنت أقسم بالعصافير التي علمتها الأشجار
في وطني سنينا...
والتقيت بها على متن الطفولة والجراح..
بالورد أبتدئ القصيدة
كلما أخطأت صوتي
بالحساسين النبية

والصلاة على عروش الحرف
أفتتح الصهيل على شقوقك..
كالعبير أمر في رئتيك..
طفل قد تسوره الخطايا أنت
تملؤك الحرائق..
وجسور حزني أنفقت في الليل أسئلتي سدى..
فدخلت ظلي.. وانتشرت على دمي
حاولت أخرج من كرياتي حطامك وقتها..
حاولت أنهض من خلاياي
التي سقطت إلى قاعي
فواراني طريقك..
منذ أن فوضى ضممتك
والمدينة مارست فينا صباها
شاخ حبك في أديم البرد ذلا...
واستحالت ذكرياتي في يديك إلى بنادق..
فامنح غروبي بعض ضوئك
كي أنام مع الطيور
أحوك من عبقي حنيناً شائكاً بأمومتي..
ما زالت الشفتان تعبث فيهما لغتي
فيرتبك الغزل...
يا شاعري
بالحبر تشتعل المراثي
بالولادة تغسل الأرحام من قيلولة المنفى..
ويلتئم السحاب..
ها نحن ندخل جذوة الحلم الأخيرة
تاركين على شفا وطن خطانا
تقرع الدنيا
بكأس النار..
فارتشفوا الطريق..
لأنني
أمتد في شجر البكاء..
إلى اللقاء..
مسافة من سنديان البوح
ترزح بيننا..
وأنا القصيدة عند ذلي
أعلن الرؤيا لأشفى من هديلي..
هكذا..
لمدينة..
يرتاح هودجها على روحي..
وتحمل في حقائبها
رمادي..
هكذا أبداً أغني...



قصيدتان

شعر: حسان عربش

أنا بانتظارك

أنـــا بانتظـــارك مـــا مِلْلـــتُ دارتْ بـــي الـــدنيا ودرتُ

ضُـــمّي إليـــكِ مـــواجعي أضـــنى كيـــاني مـــا كتمـــت

أنـــا بانتظـــارك لهفـــةٌ حـــرَّى وأشـــواقٌ وصـــمَتُ

هـــذا النـــداءُ الحلـــو فـــي عينيـــكِ أغلـــى مـــا رأيـــتُ

مـــا ضـــلَّ قلبـــي فـــي هـــواكِ علـــى الزمـــانِ ومـــا ضـــللْتُ

وأنـــا الـــوفيُّ تتـــاهبتني الحادثـــاتُ فمـــا غـــدرْتُ

وقســـت علـــى قلبـــي الهمـــومُ الـــداجياتُ فمـــا انحنيـــتُ

إنـــي إذا الـــدنيا أضـــلّتني بطلعتـــكِ اهتـــديتُ

بالحـــبِّ يـــا عمـــري شـــفيتُ تـــأزُّمي وبـــه اعتللـــتُ

أخلقـــتِ مـــن فـــرحٍ.... ومـــن أرقٍ وأوهـــامٍ خُلِقـــتُ

إن ضـــاعَ عمـــري مـــا أســـفتُ فأنـــتِ أثمـــنُ مـــا جَنيـــت

مـــاذا علـــيَّ إذا ســـكرتُ بمقلتيـــكِ ومـــا صَـــحوت

وأذقـــتُ وردكِ شـــهدَ أيـــامي وأحلامـــي وذُقْـــتُ

أو مـــا أُلامُ إذا أمـــامَ جمالِـــكِ الســـامي ســـكتُّ

عينـــاكِ أجمـــل مـــا قـــرأتُ مـــن الصـــفاء ومـــا كتبـــت
فتـــألقي حتـــى الصـــباحِ بخـــاطري أنـــا مـــا تعبـــت
وبـــدت مواســـمُ حســـنِها والقلـــب يصـــرخُ بـــي: احترقـــت
مالـــتْ علـــيَّ بغصـــنِها الزاهـــي وفتنتهـــا فَمِلْـــت
حلَّقـــتُ نســـراً فـــي الجبـــالِ الشـــامخاتِ ومـــا نَزَلـــتُ

همسة

وفـــاتنتي تَخَبـــأ فـــي ملامـــح وجههـــا الصـــبحُ
تحاصـــرُني أنوثُتهـــا بـــلا وعـــدٍ فمـــا أصـــحو
علـــى قلـــقٍ محبتنـــا فـــلا حـــربٌ ولا صـــلحُ
تعـــذِّبُني وأهواهـــا وعـــادةُ قلبـــيَ الصَّـــفْحُ
وأعلـــمُ أننـــي تَعِـــبٌ ومـــا يُجـــدي لـــي النُّصـــح
وأشـــردُ خلـــفَ موعـــدها وســـاعات الهـــوى لمـــحُ
وعمـــري وردُهـــا ونقاؤُهـــا وقوامُهـــا الـــرُّمح
وتـــاريخٌ مـــن الأشـــواقِ لـــيس يحـــدُّه شـــرح
وتصـــمتُ حـــين تلقـــاني وعيناهـــا همـــا البـــوح
ولا ردَّت ســـلاماتي وســـلَّم نهـــدُها السَّـــمح
وعمـــرٌ نصـــفهُ أرقٌ ونصـــفٌ عمـــرهُ جـــرحُ



أبجدية الغيم والدّماء

نص: آصف عبد الله

-1-

أتودَّدُ إلى الحروفِ:

كوني

حارسةَ مقامِ الوحدة...

كوني

إيقاعَ الرّوحِ في قفرها...

تودَّدِي لجدار كتيمٍ:

أنِ أنفرجْ قليلاً.!!

تودَّدِي لهواءِ ثقيلٍ:

ارتفعْ عن هذا القلب!!

-2-

كيف أقرأ الأجراسَ الميتةَ

دون إيقاظها؟!

مَنْ يقرع النّفير...

لنوقظ الرّميم المتأبِّدَ؟!

يا قيامةُ...

يموت الحبُّ في الصَّلصالِ

ليكونَ الصَّلصالُ مهداً آخر.!

-3-

لتكنْ أبجدية من هذي الدماء!!

لتكنْ جيادٌ...

لتكن امّهاتٌ وآباءٌ...

كائناتٌ...

سماواتٌ...

أَفكُّ خيوطَ هذه الأحجية،

ليس للقناع اسم آخر!!

-4-

يا ثراءَ الغربةِ،

أرمي غربتي في بحر غرابتكَ،

أتواطأ معكَ...

عليكَ...

أَبْعِدِ الحزنَ...
أَبْعِدِ الشّهودَ...
سأخونك
في برهة الخيبةِ،
هذه نوارس الحنين؛
أطيّرها
ربما تفلتُ من حدودك
إلى اللانهايةِ،
أيّها الزائل...
المشَتّت في الحلم
رغائبك حدود أخرى...

-5-

يا قفصُ...
كيف تسجن كلّ الدّماء...
كيف تسجن دويَّها
في
بوقِ
الأرضِ...
كيف تكتمُ صليلَ الأبجديةِ
الصَّاعدَ،
من اختلاجِ الحياةِ
في
طفولاتِ
النّقاء؟!

-6-

يفصحُ الموتى
عن غيومٍ
خبّؤوها
خلفَ
أجفانهم!
أفلتت من شقوق الموت!!
سأعتزلُ الغموضَ...
سأعتزلُ الوضوحَ...
في برزخِ اللغة...
الدّماء تكتبُ...
الدّماءُ تمحو...

-7-

أيّة بذرة،
أغمرها بماء الخوفِ!
أقرأ عليها رغبتي...
أهتف لها،
ذاتَ قصيدة شاردة
في
اهتزازات الشموع!
كوني ربيعاً...
كوني أنوثةَ الضّوء المرغوب...
كوني الرّغبة
الغربةَ،
أو الغرابة...

أخوات النّدم!

من يؤرّقُ الغيم...

يسقطُ دمٌ في العيون،

تسقط الظنون!!

-8-

يا بهجةَ الخريفِ يرفلُ في الخلايا...

يا سَوْسَنَ طيشِهِ!!

يشعل حضورُهُ رنين الأوراقِ

في موتها!!

أنا وارث العذابات والهزائم...

عزلتي بسالة الخوف...

عيونٌ من الصلصال

ترقب الجهاتِ

جهاتِ الدّم

يا لجهالاتك، أيّها الخريف!

مَنْ يحصي الضَّحايا؟!

لا تباهي بأظلافِكَ

تُزيّنُ المذبحة!!

-9-

هذا الدّم مرآةٌ

تكشف خيباتِنا

وما يليها!!

-10

في غبش اللهاث،

يقف جوادٌ...

يفتّشُ عن صهيله

في بلاغة بلهاء!!

يا ضراعةَ عينيهِ

كيف أنقل إشاراتك

سأدير كؤوس البرقِ في حانة اللغة!

يا بروق الأنثى...

هبّي في جهلي،

وصبّي حفنةً من الضوءِ.

معي نسل الغصون الكريمة،

وطفولة الصلصال.

وها نحن

نجثو

في

أبهائها...

-11-

صهيلُ الجوادِ

يتطاول...

كيف أعرفُ جهةَ الفجر،

أدخلُ أرض أشواقي،

تحملني أذرعٌ

تتخفى بثوب من الماء.!

أنا قداسة المعنى

تحفُّ بي نساء الأساطير.

أتقهقر في اختلاط الأحلام.

أرجئُ فرحي إلى عصفِ الجسد،

يا نارُ
كيف أنطقُ رحابَتَكِ؟!
تَتَهالَكُ التّخومُ في التّخومِ
الضِّياءُ في الضِّياء!
يا لهذا الغمر!
سأبني من أضلاع الأبجدية الفُلْكَ...
ماذا أحمّلُها؟!
قَلَقَ الحبيبِ،
وجَعَ الفَرْقِ،
نصفَ اللقاء،
نصفَ الوداعِ،
دعاءَ الأمهاتِ،
رجاءَ الآباءِ،
نارَ الوجدِ،
لهفةَ اللقاء...
وأقول:
يا فُلك آوي إلى برّ المجاز.
وأنتَ يا طوفانُ
تمادَ...
سأمدحُك في استراحتك!
وأصلّي لجبروتك...!
قد يعود الهدهد بالبشرى!!
سأكمل العدّة إذاً!
يا أرضَ المجاز،
أيَّ اسم أخلعه على أبوابك.؟

أيّة أنثى تنتظرني في عطش القصيدة.؟
أيّة أنثى انتظرها على قارعة اللهفة.؟
سأكمل الوهم.
أقول لها:
أنا من ضلعِكِ هتافُ الولادة.
أنا من رطبِكِ نُواةٌ تتخلّق
في
اختبار
الفينيق!!

-12-

نهرٌ مِنَ الضِّياء
يتدفقُ مِنْ كل فجٍ.!!
نهرٌ مِنَ السكون
يرين في خلايا الهواء.!!
[أحاذرُ الصِّفاتِ...
ألصّفاتُ
تقتل المجازَ...
كيف أكتب دون أن أرمي الموصوفَ بطلقة الصِّفة.؟
جامداً
ابقَ هنا!
مُتْ لتستوي الجملةُ الجدارُ!!]

تثبُ الروحُ غزالةً في نداء الصَّباح!
يا لهذا العنبر ينتشر مع الرّيح!

(لا تهتمي،

أنا شجرة...!

أتركها

تلطي خلف شفافية الجملة...

أنا أقاليمك البريّة والبحرّية...

يا لجنونِكِ

أيتها الصّفات!

قمحي نهبُ يديك!!)

يا لرغبتي...

تزفُّ أغنيتها!

يا للنسائم

تقبّل العري!

أنا غزالةٌ!

عنبري يكتب الحذرَ،

أيّها الخوف،

أنت رفيقي!



صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

أوراق من سورة العشب

شعر...عادل العامله

عالم القصة

المأسوف على شبابه

يوسف جاد الحق

صحوت ذلك اليوم على صوت حمارنا ينطلق في أرجاء الدار. أيقنت أن الفجر قد بزغ، وأن الساعة الآن الرابعة والنصف. ذلك أن هذا (المنبِّه) كان لدينا بمثابة ساعة (بيج بين) الشهيرة. فنحن لم نعهده قط، أخطأ مرة واحدة في مقدار دقيقة أو زهائها. كنا نضبط عليه مواعيد كثيرة، كقطار الصباح المتجه جنوباً نحو رفح، قادماً من اللد، وجرس المدرسة، وموعد إفطارنا. قطار الصبح مثلاً، كان يمر بعد أن يطلق حمارنا صوته الممتلئ قوة (ورجولة) بربع ساعة تماماً وإذا حدث تقديم أو تأخير عن ذلك الوقت، فلابد أن يكون القطار هو المخلف موعده وذلك-على أية حال- ما أثبتته القطارات في شتى المناسبات.

كان حمارنا هذا من الذكاء، ما لم أعهده في كثير من الأصدقاء. كما كان على قدر من الوفاء لم ألحظه عند بعض الأقارب. ولقد جعله ذكاؤه هذا مثالاً يحتذى للحمار الناجح المتفوق، بحيث استطاع أن يكسب صداقتنا جميعاً، الأمر الذي تعذر على كثير من الآدميين. من أجل ذلك كنا نكن له احتراماً وتقديراً فائقين. ولا ريب أنه كان، بدوره، يبادلنا ذلك التقدير والاحترام. كما لم يكن يفوته أن يعرف كلاً منا برسمه وشخصه..!

يعود إلى البيت من الحقل أو السوق، وحيداً بغير مرافق أو دليل أو حارس. من ثم كنا نعطيه مطلق الحرية، في الخروج والعودة متى وأنَّى شاء. ولم يحاول من جانبه قط إساءة استخدام هذه الحرية، كأنه يتسكع مع رفيق له في الطريق، أو يضيع وقته في ملاحقة المراهقات من بنات فصيلته..!

أما عن وفائه فحدث ولا حرج. كنا ذات مرة-هو وأنا وقريب لي- وكنا في نحو الثالثة عشرة من عمرنا-أعني قريبي وأنا- أما هو فقد كان أكبرنا سناً..! ولو كان آدمياً لاعتبرناه أرجحنا عقلاً..! ولسبب ما حدث أن تشاجرت مع أحد لداتي فولّى ذلك القريب هارباً، بينما صمد حماري، وراح يصيح بصوت عالٍ تدل نبراته القوية-من دون ميكروفون- على الاستنكار والوعيد. ولما رأى بثاقب بصره أن الأقوال لا تغني عن الأفعال، عمد إلى استخدام ما يملك من سلاح، ضد العدو المشترك..! ولم يكن سلاحه سوى رجليه الخلفيتين، مما كان له أبلغ الأثر في حسم الموقف لصالحي، وكسبي للمعركة من الجولة الأولى..!

لم يحجم مرة واحدة عن مشاركتنا أفراحنا وأتراحنا. فإذا أقيم في حَيِّنا عرس، أو رزقت إحدى سيدات العائلة بمولود-لاسيما إذا كان ذكراً- لا يألو جهداً في التعبير عن سروره فينبري مطلقاً أصواتاً منغمة، فيما هو يعدو من أول الشارع حتى آخره، ذهاباً وإياباً إلى أن ينقضي النهار. أما إذا أصيب أحد بمكروه نكَّس رأسه في حزن، وأرخى أذنيه في أسىً عميق.

ومن مآثره العديدة التي لابد من التنويه بها (كيلا يغمطه التاريخ حقه)، أنه كان يتنبأ بأمور كثيرة، ثم لا تلبث أن

تصدق نبوءاته. ذات مرة، وحين كنت أهمُّ بامتطاء ظهره عقد ما بين حاجبيه، وشرَّع كلتا أذنيه، ثم نكص على عقبيه خطوة إلى الوراء، وهذه إشارات أمسينا نفهمها، كما يفهم عامل التلغراف أو التلكس عمله. استهجنت تصرفه للوهلة الأولى إذ كنا قبل دقائق قليلة على وفاق ووئام. رحت أستعرض تصرفاتي معه، منذ البارحة، لعلي أجد سبباً واحداً أؤاخذ عليه نحوه. أجل لا أذكر أني أسأت إليه في شيء. لهذا فقد تجاهلت ازوراره عني، واعتليت ظهره ضارباً عرض الحائط بما يدور في خلده عني. ثم أوعزت إليه أن يمضي قدماً. وذلك بوكزة من كعبيَّ على جانبي بطنه. هزَّ رأسه أسفاً كمن يقول: "أنت حر.. ذنبك على جنبك أيها الولد الطائش.." مضيت أضرب أخماساً بأسداس، فيما هو يمضي نحو الحقل، محاولاً عبثاً أن أجد تفسيراً لهذا اللغز، أو معنى لذلك التهديد المبطَّن..!

الذي حدث هو أننا عقب خروجنا من أزقة القرية، وبعد أن أصبحنا في عرض السهل الممتد على مدى البصر، حيث لا ملجأ ولا مأوى، اكفهرت السماء فجأة، وتلبدت الغيوم بسرعة عجيبة، ودون مقدمات. وانهمر المطر غزيراً، كأنما ينصب من أفواه القرب. وهنا أطلق (صاحبنا) صيحات متتالية، ردّدت صداها جنبات الوادي، فهمت منها لتوي، أنه شامت بي. ثم مضى يهزُّ ذيله، ويحرك أذنيه في نشوة وسرور كأنما يقول لي:

".. هذا جزاء من لا يصغي لمن هو أكبر منه سناً..!"

من أجل الترويح عنه، اقترح رفيق لي في اليوم التالي، أن نصحبه إلى دار للسينما. ولنرصد أيضاً ردة فعله إزاء واحدٍ من فنون البشر الهامة. ولكن قاطع التذاكر اعترض على دخوله. بل وألمح إلى احتمال كوننا مجنونين أو معتوهين. وحين أبدينا احتجاجنا– ليس على وصفنا بالجنون بل على معارضته دخولنا– قائلين بأننا ما دمنا سنقطع له تذكرة، فماذا يهمه؟ أجابنا قاطع التذاكر بجلافة واضحة:

–يهمني ألا أدخل (حميراً) إلى هذه القاعة. ثم هو، صاحبكم هذا– مشيراً إليه– بما أنه حمار، فسوف يخرج على النظام..!

أجابه رفيقي متسائلاً في سخرية:

–أليس بين هؤلاء الآدميين من يخرج على النظام؟ بل إنني على ثقة بأن التوجيهات التي تقدم لهم، في شؤون كثيرة، لو قدمت له هو بنفس القدر لأتت ثمارها..! بل إني واثق الآن أيضاً بأنه هو –هذا الحمار المهذب– من سيلتزم بالنظام بين رواد دارك هذه.

لن (يقزقز) اللب.. لن يشرب مياهاً غازية.. لن يستغلَّ الظلام ليغازل جارة لمجرد أنها تجلس إلى جواره..!

أُسقط في يد قاطع التذاكر، وسمح بدخولنا. ولكن رواد الدار التفتوا نحونا التفاتة رجل واحد. صاح بعضهم استحساناً، وبعض استنكاراً. حاولنا إفهامهم بأنه حمار مهذب، بل وأنه يفوق بعضهم رجاحة عقل وبعد نظر، فلم تفلح، مما اضطرنا إلى الانسحاب آسفين.. وإلى تقديم اعتذارنا له..!

بتُّ أعتقد أن هذا لا يمكن أن يكون حماراً حقيقياً. ربما كان آدمياً في الأصل تقمص جلد حمار. أو حماراً تقمصته روح آدمية. هذا على الرغم من بعدي عن الإيمان بتناسخ الأرواح والتقمص. أما إذا كنت مخطئاً وكان صاحبي هذا حماراً حقاً فلا بد أن يكون واحداً من عباقرتهم، وإلا فكيف يمكنني أن أقتنع بسهولة أن الحمير تفهم في الحساب، والجغرافيا.. وربما الكمبيوتر. لكن واقع الأمر أكَّد لنا أنه كان كذلك..!

لعلك لا تصدق أنه كان يساعد أخي (أكرم) في حل مسائل الحساب التي كان يطلبها مدرِّس المادة كوظيفة منزلية. لبث أخي هذا سنين طويلة لا يحفظ جدول الضرب.

ويحدث أن يقول 2 × 2 ثم يروح يردد برهة غير قصيرة، وهو غارق في التفكير العميق بحثاً عن جواب.. اثنين في اثنين.. وقبل أن يفتح الله عليه بالجواب، يعمد حمارنا الأثير إلى ضرب الأرض بحافريه أربع مرات. أو يجنح إلى ترديد هاهاهاها.. أربع مرات أيضاً.

وعندها يهتف أخي بالنتيجة فرحاً، مدعياً، بل مصرّاً على أن يعزو تلك المهارة إلى قدراته الخاصة..!

أما في علم الجغرافيا، فإني أشك في تصديقك للمثل الذي سأقدمه لك.

والذي تكرر حدوثه أكثر من مرة. كان إذا سمع سؤالاً في الجغرافيا يوجهه أحدنا للآخر، لاسيما في أيام الامتحانات، كالقول: أين تقع لندن؟ يوجه- الحمار- عندئذ رأسه نحو الشمال الغربي بزاوية قدرها ستون درجة، وكأنه يشير إلى نهر التايمز أو يومئ إلى (10 دواننج ستريت) مقر الحكومة البريطانية العتيد..!

ولن أنسى كيف كان له الفضل في اتجاهي نحو الفلسفة، وانتسابي لكليّتها دون غيرها. كنت أستوحي من سلوكه أفكاراً ما كان لها أن تخطر لي ببال لولاه...

وقف يوماً أمام كومة من القش، مع عددٍ من الزملاء – زملائه هو- حيث عكفت المجموعة على كومةٍ من القش فالتهمت منها ما شاءت. ثم نظر كل منهم إلى الآخر، وكأنه يحييه أو يودعه، دون أن يخطر لأي منهم أن يحمل معه شيئاً يختزنه لمؤونة الشتاء القادم. كأنهم يطبقون عدالة

اجتماعية من نوع مثالي. فلا تكالب ولا تطاحن ولا اكتناز ولا استئثار..! كما لم يكن يطمع في شيء من حطام الدنيا الفانية، أو فيما هو حوزة الغير. ورغم أنه كان يقضي يومه في حمل الأثقال، حتى أيام الأعياد والعطل بأنواعها، وأسمائها المختلفة إلا أنه لم يتمارض يوماً، أو يشكو، أو يطالب بأجر إضافي يتمثل في زيادة نصيبه من الشعير أو التبن، أو الكرسنة..!

لك أيضاً أن تحدث بلا حرج عن معرفته باللغة الإنكليزية. لا أزعم، أنه كان يماثل ترجماناً محلَّفاً، لكنه كان على إلمام، من حيث فهمه لتلك اللغة. وليس النطق بها- الأمر الذي زاد من إعجابنا به، ورفع من قدره في أعيننا درجات أخرى عديدة. معرفته بهذه اللغة تجلت لنا إثر تلك الحادثة المشهورة. حدث أننا- بعد اكتشافنا إدراكه ما نقول بالعربية- رحنا بعدها نتكلم الإنكليزية فيما نود إخفاءه عنه. قلت يومها لأخي- متفاصحاً- ما ترجمته ((سنذهب يا أكرم وحدنا دون هذا الحمار...!))؟

فما كان منه إلا أن أولانا ظهره، ومضى عنا في حزن، بدت علاماته واضحة على محياه المعبر وأذنيه المتهدلتين، تماماً كمن فقد أسهمه في البورصة...! أو كمبتدئ فاشل في الأدب أو النقد رفضت الصحف نشر نتاجه..! كما لحظنا بعد ذلك أن كلمة (دونكي) تسوؤه فبادرنا إلى إطلاق لفظ (الحمار الجنتلمان) عليه، مما أثار البهجة في قلبه، وأدخل السرور إلى نفسه..! فهل بعد هذا من دليل على فهمه الإنكليزية كأبناء العم جون بول؟

وكم كان أسفي، ومن معي، شديداً يوم أصيب بمرض السكر. أجل مرض السكر، إذ كنا نسويه بأنفسنا، فنطعمه مما نأكل، ونسقيه مما نشرب، حتى (الكولا) لم نبخل بها عليه.! لم نعتد أن نقدم له برسيماً وتبناً وشعيراً، إلا فيما ندر، بل كنا نطعمه الكنافة والبقلاوة. وأحياناً تفاح (الجولدن) الذي كان يؤثره على (الستيركن)..! إلى أن ألمّ به ذلك المرض اللعين. وحين عرضناه على طبيب-بشري لا بيطري- نصحنا هذا بوجوب الكفّ عن إطعامه الحلويات بأنواعها، لاسيما تلك التي تحتوي فستقاً حلبياً، وأن عليه أن يلزم الفراش أياماً للراحة، حقناه خلالها عدداً من إبر الأنسولين، مرات ثلاثاً يومياً فضلاً عن أقراص فيتامين (ث). عملنا بنصيحة الطبيب، ولكن يبدو أننا فعلنا ذلك بعد فوات الأوان، إذ لم يلبث أن ازدادت حاله سوءاً، ثم أخذت تبدو عليه علامات احتضار حقيقي. كأن يرمقنا بحنان، وكأنه أحس دنو أجله، فكانت الحيرة في عينيه، والحزن معاً. كأنه لا يرغب في فراقنا، إلى غير رجعة. أو كأنما يريد أن يترك وصية قبل مغادرة هذا العالم الفاني. لا ندري هل كان ينوي أن يختص بها أبناء نوعه، أم الآدميين منا. خيل إلي أنه كان يقول:

..أوصيكم ببعضكم خيراً.. اتحدوا ولا تفرقوا أيها الآدميون.. بل أيها الحمير.. في ظل النظام العالمي الجديد.. فلا يأكل الذئب من الغنم إلا القاصية، تقولون أمثالكم.. هذا عصر التجمعات الكبرى.. هذا.. هذا.. ها.. ها.. ها..!

لا أزعم حقاً أني كنت أعلم لمن كان يريد توجيه نصائحه أو وصيته تلك.. لبني فصيلته أم لنا، كما أسلفت. لكنه في واقع الأمر أسلم الروح قبل أن يفصح عن شيء.

شيعناه إلى مقره الأخير، معززاً مكرماً بما هو جدير به من التقدير، تماماً كأي آدمي موقر قضى نحبه.

ولولا أن أبي انتهرني بحدة لأقمت له مأتماً، في سرادق لائق، وقبلت فيه تعازي المعارف والأصدقاء والجيران جميعاً، فضلاً عن إقامة حفل تأبين له في مناسبة الأربعين..!

على أية حال أسأل المولى ألا يفجعكم بعزيز..!



هامش

لما كان الراحل قد خلف وراءه أسرة ورثت عنه نهجه؛ فقد أبى أفرادها الرحيل يوم الهجرة. لقد تشبثوا بأرض الدار بحوافرهم التي غرسوها فيها، معلنين على الملأ رفضهم مغادرة الأرض التي شبعوا من برسيمها، وسائر خيراتها، وأنهم سوف يمكثون فوق أديمها، يحيون فيها أو يموتون...!







البلاغ رقم أربعة

قصة: أحمد نزار صالح

. 1 .

دخل إلى مكتبه....

أغلق الباب. جلس على الكرسي الوثير.... تمطى. قرع الجرس. يا سليم أحضِر القهوة....

ضغط زر الانترفون.... نعم سيادة المدير. أمرك سيادة المدير. البريد جاهز سيادة المدير.

. من الحمار الذي كتب هذا الأمر الإداري؟ ألا يفهم يا سميحة؟!...

يجب أن أقوم بعمل كل صغيرة وكبيرة في هذه المؤسسة. أنا المؤسسة(!)..

ماذا تقولين؟!...

انتظريه على باب الحمام، ولا تعودي بدونه!...

أنت حمار يا سفيان. هذا الأمر الإداري يخرب بيتنا... إنه مخالف للقانون. مخالف للنظام العام. كيف حصلت على شهادة الحقوق يا سفيان؟ هيا.. أخبرني(!)...

يا لها من قهوة سيئة..

أين سليم؟..

يا سليم.. أخبرتك ألف مرة، بل ألفين... أريد القهوة مغلية جيداً وقليلة السكر... سأنقلك إلى المحفوظات حتماً. آذن المدير يجب أن يتقن صنع القهوة. انتبه يا سليم...

مندوب المحافظة جاء الآن؟..

ليس هذا وقته. ماذا يريد هذا الثقيل الظل؟

أدخله يا سفيان...

أهلاً سيدي... جئت في وقتك سيدي. نحن بحاجة إلى توجيهاتك سيدي... الرفوف مكدسة..

الأعمال لا تنتهي. أنا أعمل كل شيء بنفسي. الاعتمادات غير كافية. السيارات كلها متوقفة في المرآب. لا يوجد بنزين. انتهى المازوت. نفذ الوقود. كيف نعمل؟ كيف نستمر؟ أنا أناضل داخل المؤسسة وحدي. أنت تعرف سيدي.

ساعدنا يا سيدي. نحتاج إلى مصروفات إضافية..

الإمكانيات المتاحة قليلة جداً. المواطنون بحاجة، إلى مؤسستنا كحاجتهم إلى أوكسجين الهواء... هل يحيا

الإنسان بلا أوكسجين؟!...

أعمالنا تتسع. تتشعب. تمتد.... ومخصصاتنا لا تزيد قرشاً واحداً... هذا يعطل المصلحة العامة....

مليون ليرة كدفعة مبدئية لا تحل إلا جزءاً بسيطاً من المشكلة يا سيدي... والمشكلة تزداد يوماً إثر يوم.

إنها تتفاقم... الأمر خطير سيدي. اكتب ذلك في تقريرك إلى الجهات العليا... إلى اللقاء سيدي. احترامي سيدي. مع السلامة سيدي..

يا سليم خذ فناجين القهوة الفارغة. اصنع كأساً من الشاي المعتق... انتبه. المحفوظات أمامك(!)...

هيا يا سليم..

ماذا تقول يا سفيان؟.. أنا الذي أصدر الأمر الإداري المخالف للقانون والنظام العام؟

أأنا أفعل هذا؟؟...

أنت حمار يا سفيان. أخرج من هنا فوراً مع حسم عشرة بالمائة من راتبك لمدة ستة أشهر...

أحضر فوراً مسودة العقوبة لأوقعها... هيا يا حمار(!)...

. 2 .

تقدم الرجل بهيئته الرثة، وثيابه الملطخة، سأل ببساطة:

. المدير موجود؟

أجاب سليم:

. ما شأنك أنت؟

. أريد أن أقابله...

. تقابل الأستاذ المدير العام مرة واحدة؟... لاشك أنك تمزح..

. أنا لا أمزح. أدخل وأخبره. اسمي برهان (!)..

. برهان ماذا؟..

. سيعرفني فوراً...

أطرق سليم مفكراً، ثم مالبث أن قال:

. لديه اجتماع الآن....

. هذا غير مهم. أخبره فقط أني هنا... أنا أحملك مسؤولية التأخير....

ولج سليم عبر الباب المغلق. هز كتفيه... سمع صياح المدير:

. القهوة سيئة يا سليم. سأنقلك إلى المحفوظات..

. رجل في الخارج اسمه برهان...

. برهان؟؟ أيها الغبي..... وتتركه ينتظر... دعه يدخل فوراً...

ما وراءك يا برهان؟

ما الذي جاء بك إلى هنا؟ هل حضر أحد لمراقبة الفيلا التي أبنيها في القرية؟

ماذا؟

تريد عشرة آلاف دولار فوراً؟

هذه سرقة...

الرخام وصل من إيطاليا؟..

هل وصلت الأبواب الخشبية الداخلية؟ ماذا عن مقابض الأبواب؟

اسمعني جيداً يا برهان... أريد منزلاً ريفياً يشبه القصور الريفية الإنكليزية... هل تفهمني؟...

ليس مهماً كم يكلف... لا أريده شبيهاً بتلك القصور التي يبنيها مدراء المؤسسات الأخرى...

سأرى الرخام الآن. هل هو من النوع الجيد؟... هل أوصيت على الأثاث الإيطالي؟ هل طلبت الأرائك الأمريكية؟. لا تنسَ الغرفة المفروشة بالمفروشات. الغرفة الشرقية...

هز برهان رأسه وهو يشرب القهوة. قال:

. القهوة جيدة..

التقط سليم الكلمة وهو يدخل الغرفة:

. أين صنعتها....

أخرج من هنا يا سليم... سأنقلك إلى المحفوظات..

اسمع يا سليم... أنا ذاهب إلى الوزارة... أخبر سفيان... سأعود بعد قليل(!)...

. 3 .

توقفت سيارة سوداء كبيرة أمام المؤسسة.

ترجل منها ثلاثة رجال طوال، بذلاتهم جديدة. أحذيتهم لامعة...

دخلوا المؤسسة بقدم ثابتة. لم يجرؤ العاملون في خيمة الاستعلامات على اعتراضهم أو توجيه أي سؤال لهم....

توجهوا فوراً إلى غرفة المدير. قال أحدهم:

. افتح الباب(!)...

أدرك سليم بوعيه الفطري أن عليه تنفيذ الأمر دون مناقشة... فتح الباب بلا تردد...

فوجئ المدير بدخول الثلاثة. كان متعباً. قضى السهرة مع السيد الوزير وكبار معاونيه مع فتيات صغيرات يلتمسن وظيفة في المؤسسة... قال أحدهم:

. عندما تستيقظ جيداً أيها المدير، أطلب لنا قهوة مرة(!)..

أحضر قهوة يا سليم...

. هل عرفتنا؟...

. لا....

. نحن الذين نسهر على الوطن ونحمي المواطنين من كل من تسول له نفسه العبث بقوت الشعب(!)..

. بارك الله فيكم...

. سمعنا أنك تمتلك بستاناً للحمضيات...

. وَرَثَتْ زوجتي الأرض عن والدها... استصلحتها وزرعتها... أثمرت والحمد لله(!)..

. سمعنا أنك ترسل الموظفين في المؤسسة للعمل في مزرعتك... وأن آليات المؤسسة هي التي تقوم بكل شؤون البستان وشؤونك الشخصية...

. ليس كل ما يقال صحيح...

. قيل إنك تقبض من المناقصات والمراجعين والموظفين...

. قيل إن لك زوجة... هذا كفر أيها السادة..

. نحن لا نمزح يا سيد...

. ولا أنا... أنا مواطن من الدرجة الأولى (!)..

. وما علاقتك بسميحه؟

. علاقة أي رئيس بسكرتيرته...

. وزوجها؟...

. إنه زوج سكرتيرتي(!)

. يقال إنه يفوز دائماً بكل مناقصات المؤسسة...

. هذا ليس ذنبي...المناقصات تتم بالظرف المختوم (!)..

. أيها المدير. انتبه. لسنا نلعب. أنت متهم حقيقي... لقد اعترف سفيان بكل شيء..

الوغد. السافل. الحقير. الكاذب. هذا اللص يريد جزءاً من حصصي... الحمار الغدّار... سأقتله... إنه كاذب أيها السادة... كاذب. كاذب.. كاذب...

***

استيقظ. ويلتاه. استيقظ.... ماذا حدث لك؟ إنك تصرخ بشدة لك؟ هل كنت تحلم؟ ماذا حل بك....

ياله من كابوس يا زوجتي... أريد فنجاناً من مغلي الأعشاب المهدئة.... أرجوك بسرعة(!)..

. 4 .

يا سفيان بسرعة يا سفيان.

هيا يا سفيان...

الآن فوراً. هذه اللحظة. أترك كل مافي يدك.. ستقوم سميحة بتمشية المعاملات بدلاً عنك...

اعتذر عن المواعيد. الغِ اجتماع اليوم. أَجِّلْ كل شيء إلى أجل غير مسمى...

توقف عن الأسئلة. تغيرت الوزارة. تغير وزيرنا..

لا.. لا.. لا..

لا تخف. لا داعي للتشاؤم. التغيير غير مهم...

كل شيء يمكن إصلاحه...

لا يا غبي. لا يا حمار...

خذ الآن... فوراً بسرعة. خذ أحد السائقين مع شاحنته... أي سائق وأية شاحنة. ليس مهماً مايفعله السائق ولا ما تحمله الشاحنة. أفرغ حمولتها في الوادي إذا لزم الأمر...

عبئها بصناديق البرتقال، وتنكات الزيت، توجه فوراً إلى منزل الوزير الجديد. أفرغ حمولتك كلها عنده.

لا تتفوه بكلمة واحدة... سيعرف أنها هدية مني.

إياك والغلط..

إياك والبطء..

الآن بسرعة.. فوراً...

هيا يا سفيان. تحرك يا حمار. لماذا تقف أمامي كتمثال؟ تحرك يا رجل.. تحرك يا بني آدم.. يا إلهي... ما هذا السفيان، كأنه جثمان (؟!)..

- 5 -

***بلاغ رقم واحد:**

قام الحرس الوطني صباح هذا اليوم بإلقاء القبض على الأمبراطور وعلى الوزراء وعلى رئيسهم. وتم تشكيل مجلس من ضباط الحرس الوطني لتسيير أمور المملكة بصفة مؤقتة. نطلب من جميع المواطنين والموظفين التوجُّه إلى أعمالهم كالعادة..

***بلاغ رقم اثنين:**

أيها المواطنون. قامت حركتنا في سبيل إعلاء كلمة الحق وإزهاق الباطل... لقد تفشت المحسوبية وعمت الرشوة وانتشر الفساد، وتحولت الدولة إلى مزرعة الأمبراطور وحاشيته ووزرائه. لقد جاء يوم الحساب...

أيها المواطنون....

إن مجلس ضباط الحرس الوطني يعمل على إقامة حكومة وطنية من أبناء هذا الوطن. ويعاهد الشعب على العمل لاستكمال الوحدة الوطنية، والمحافظة على المكتسبات التقدمية للجماهير... ولمتابعة الكفاح المرير ضد الاستعمار وأعوانه، وإقامة اقتصاد وطني يهدف مصلحة البلد...

وإننا نعاهد الله ونعاهدكم أن نكون مخلصين لامبراطوريتنا، أمينين على مبادئنا مضحين في سبيلها... راجين أن يبقى أبناء الشعب وحدة متراصة للمحافظة على هذه المبادئ للسير قدماً في طريق التقدم والرقيْ...

وسنقبض على كل المدراء والموظفين الفاسدين ونقدمهم إلى المحاكم المختصة... وبعد ذلك سنعود إلى ثكناتنا...

يحيا الوطن والمجد للإله في الأعالي والله ولي التوفيق..

***بلاغ رقم ثلاثة:**

على الرغم من الهدوء الذي عم البلاء. لا تزال بعض العناصر المستفيدة من العهد البائد تحاول النيل من حركتنا المجيدة... سنتابع تسيير دفة الحكم حتى يتم القضاء على هذه الشرذمة الحاقدة...

***بلاغ رقم أربعة:**

يا جماهير شعبنا الأبيّ...

بناء على رغبتكم، ومنعاً لعودة الفساد والرشوة والتسيب والاستعمار إلى بلادنا، نعاهدكم، على البقاء في سدة الحكم حتى نقدم لكم كل ما تطمحون إليه من عدل وحق ومجد وسؤدد...

أيها المواطنون....

إن المسؤولية عبء كبير.. تضحية عظيمة... لكن ذلك كله يهون في سبيلكم...

وغداً... عندما تصبح أحوالكم ممتازة، ويعم الرخاء والعدل كل شيء... سنعود إلى ثكناتنا... وإن غداً لناظره قريب...

❑❑❑

بطاقة اليانصيب

قصة: عبد الحفيظ الحافظ

رجع سكان المدينة إلى بيوتهم مع موعد سحب اليانصيب، جلسوا أمام أجهزة "التلفزيون"، أرغموا الأطفال على الصمت، أخذوا يلتهمون ما وضعته النسوة أمامهم، وكانت عيونهم معلقةً بها.

حدسٌ جماعي داهم المدينة، الجائزة الكبرى ستكون في هذه الدورة من نصيب أحد أبنائها، منذ سنوات طوال تنتقل الجائزة من مدينة إلى أخرى، لكنها تقفز فوق مدينتهم، ولا تحطّ ملايينها الثلاثون فيها، حظُ عاثرٌ، نحسٌ وعين حسود تمنعها عنهم.

لم يتفق أهل المدينة في حياتهم على شيء، لكنهم أجمعوا على القول:

إن مدينتهم تُظلم في كل دورة لليانصيب، ينتظرون ساعات أمام التلفاز تلوكهم إعلانات العلكة والصابون، تغيظهم بطلاتها بدلعهن الرخيص، يتحملون في كل دورة هذه (المرمطة) على أمل أن تستقر الدواليب الملعونة على رقم بطاقةٍ في يد أحدهم، يُرغمون على الاستمتاع بسهرات الدواليب الفنية على أصوات تصرُّ هي الأخرى على أنها تغني للحب والحنين مع ضجيجٍ لآلات غريبة.

أجمع الرأي العام ولأول مرة على أن تكون الجائزة الأولى لليانصيب من نصيبهم، ليس مهماً أن تكون لزيدٍ أم لعمرو، مع أن كل فرد في المدينة خبأ في صدره رغبةً مجنونةً، في أن تكون الجائزة من نصيبه، حتى من عجز عن شراء البطاقة عشش الحلم بالحصول عليها في ذاكرته.

بعد نشرة أخبارٍ دامية عن حروب وكوارث طبيعية ومسابقات ملكات جمالٍ واستفتاءاتٍ شعبيةٍ... أخذت الدواليب بالدوران، تصاعدت معها قيمة الجوائز بعد كل دورةٍ، كان يفصل بينها إعلان عن أشياء كنا نخجل من رؤيتها والتحدث عنها، وكادت القلوب تنفرط غيظاً، ودارت الدواليب دورتها الأخيرة، لتعلن عن جائزتها الكبرى وقيمتها ثلاثون مليون ليرة بالتمام والكمال، وهي معفاة من أي ضريبة.

انتظر سكان المدينة الدواليب وهي تدور، لكنها ألحت على الدوران، شتموا أصحابها وآباء الأطفال الذين حُشروا خلفها وأداروها، شككوا بنزاهتهم وبأخلاق اللجنة المشرفة على السحب، ثم توقفت الدواليب على رقمٍ كبيرٍ ضمَّ عدداً من الأصفار، حينئذٍ أعلن المذيع رقم الجائزة، ونطق اسم المدينة التي بيعت فيها، إنها مدينتهم، فرح السكان، صفقوا بحرارة، أطلق بعضهم عياراتٍ ناريةً مستغلين عتمة الليل، لكن الغمَّ قتل الفرحة، لأن الجائزة ذهبت لشخص آخر، ونامت المدينة تتوسد أحلاماً جميلةً تحتضن فيها الملايين الثلاثين.

مع إطلالة الصباح أخذت الأسئلة تتسرب إلى أزقة المدينة تبحث عن صاحب الحظ السعيد، وما كادت الشمس ترتفع ويقترب وقت أذان الظهر حتى عُرف اسم صاحب البطاقة، إنه الحلاق أبو يوسف، الذي كتب رقم البطاقة في عدة أمكنةٍ في صالونه، كتبه بالألوان وبخط كوفي، فأمه الناس للتهنئة والمباركة، قارنوا الرقم الذي سجلوه من (شاشة)

التلفاز على رغم بطاقته، هنؤوه، باركوا له الفوز بالجائزة، ثم تمسحوا به عسى أن تكون الجائزة في الدورة القادمة من نصيب أحدهم، وكان بينهم من باع الذي فوقه والذي تحته، ولم يحالفه الحظ حتى هذا اليوم.

عندما كان سكان المدينة يقدمون التهنئة، كان أبو يوسف يلطم وجهه بيديه ويبكي بحرارةٍ، اعتقدوا أنه يبكي فرحاً، وحين حدثهم عن مصيبته، جلسوا يبكون معه، لقد ضاعت البطاقة ولا يجد لها أثراً.

أخذ الأقرباء والجيران يفتشون صالون أبي يوسف، تضاعف عددهم في كل دقيقة، انتقلوا معه بزفة عرسٍ إلى بيته، فالبطاقة لا شك تقبع في مكان ما هناك، نقبوا في كل زاويةٍ وأثاثٍ، لكن جهودهم ضاعت هباءً، والذي زاد المسألة تعقيداً أن مندوب اليانصيب في المدينة أكّد للمراجعين أن البطاقة بيعت في المدينة، بل حدد أوصاف من اشتراها... نعم إنه الحلاق أبو يوسف بلحمه وشحمه، بخاله الذي يتربع صفحة خدِّه، وأضاف:

حتى هذه الساعة أيها الأخوة الكرام لم تسلم الجائزة لأحدٍ، لم تعلن مدينةٌ أخرى في شرق البلاد وغربها أنها تمتلكها، وعرض أمام أعينهم أرومة البطاقة في غلاف دفتر البطاقات. اقترح بعضهم البحث عنها في حاوية القمامة القريبة من صالون أبي يوسف، وذهب قسم منهم للتنقيب في الحاوية القريبة من بيته.

بدأ التنقيب بقطع معدنية وخشبية وعلى استحياء، ثم اشتركت الأرجل والأيدي، وبعد ساعة غزا سكان المدينة الحاويات الأخرى المزروعة في أنحاء المدينة، قلبوا الحاويات على وجوهها، انبطحوا فوقها، أخرجوا أحشاءها ومزقوها، فسالت دماؤها على الأرض، وعندما لم يجدوا غايتهم فيها ساروا زرافاتٍ باتجاه (مكب) قمامة المدينة وهو على بعد عدة كيلوا مترات، كان سؤالٌ يلحُّ عليهم ويضرب رؤوسهم:

هل تضيع الجائزة الأولى على المدينة وقدرها ثلاثون مليون ليرة وهي المرة الأولى التي تفوز بها؟..

أغلقت الحوانيت أبوابها، توقفت الأعمال في المدينة، حصل الموظفون على إجازات بلا راتب، أخذ أصحاب الحظوة منهم إجازات صحية، انقطع التلاميذ عن مدارسهم، تعطلت الأعمال في الدوائر الرسمية، انتقل أبناء المدينة إلى (المكب)، رجالاً ونساءً وأطفالاً، هرولت حشود من الضواحي والقرى القريبة، وفتشت القمامة قبل أن تعرف عما تبحث.

طارد الناس الكلاب الضالة من بيادر القمامة، رموا الغربان والعقبان بالحجارة، لكنها بقيت تحوم فوق رؤوسهم مالئة السماء بنعيقها، ولاذت الجرذان والديدان خوفاً في جحورها.

تقاسم سكان المدينة حقوق القمامة حسب أحيائهم وعائلاتهم، غضوا الطرف عن بعض التجاوزات لمن ينقِّب خارج حدوده، وسكن الغرباء بأطراف تلك الحقول.

نصب عدد من سكان المدينة عربات لبيع الماء والمشروبات الباردة والساخنة، إنه حشد بشري، لفوا سندويش الفلافل والبيض المسلوق، قدموا علب التبغ الوطنية والمهربة وغيرها مما يحتاجه الناس، انتقل رجال الشرطة إلى المكب للسهر على الأمن العام، وتابع بعض الناس عملية التنقيب ليلاً على أنوار الفوانيس والحرائق التي أشعلوها طلباً للدفء، فقد اعتادوا على العمل الثاني أثناء خدمتهم في دوائر الدولة.

صدمت حملة التنقيب الجماعية في قمامة المدينة السكان، لقد احتوت تلك البيادر واختزنت أشياء لم تخطر على البال.

وجد بعضهم ملاعق من ذهب، سكاكين فضيةً، أدواتٍ منزليةً وكهربائيةً مستورةً مازالت صالحةً للاستخدام، فراريجَ وقطع لحمٍ في أكياس لم تفتحْ، معلباتٍ غذائيةً، أكياساً أخرى من الجبن والزيتون، فاكهةً لم يروها في الأسواق منذ مدة، زجاجات ويسكي اسكتلندية فارغة وبعضها فيه بقايا دفَّأتْ بعض الأمعاء، ثياباً وأحذيةً جديدةً، قد تكون ذات (موضات) قديمة، علباً فارغةً تقدر بالقناطير لأنواعٍ من التبغ المهرب والأدوية المفقودة، علب الحبوب الزرقاء (فياغرا) و(كبابيت) ذكورية وأطنان من فوط الأطفال والنساء، ثم وجدوا قصاصات ورق وبقايا دفاتر وكتبٍ محترقةٍ، جلس بعضهم يقرؤها

خلسةً عن الأعين.

حاصر رجال الشرطة مكب القمامة، أخرجوا أبناء المدينة (بالطابور) بعد عملية تفتيشٍ شخصية دقيقة، وكان التعب قد تسلل إليهم، وضاعت في عملية التنقيب معالم وجوههم وثيابهم، فرجعوا إلى بيوتهم، وكل منهم يداري هزيمته ودموعه وخجله عن أعين الآخرين، وقد نسوا جميعاً سبب تواجدهم في ذاك المكان.



طعم السكر

قصة: ماري رشو

هل كانت منار تعلم ما تخبئه لها الأيام، فتركت نفسها على سجيتها حين تتحدّث أو حين تكتب، أو وهي تعيش قصة حبها الذي وصفته بالحب الذي لا يموت؟

أذكرها أول مرة، وكنا في جلسة صباحية، حين دخلت تسبقها ابتسامة. جلست على أول مقعد لاهثة. لم يكن عندها ما يلفت الانتباه. صغيرة القامة. طفلة النظرات. عفوية. بريئة. أخرجت من حقيبتها قطعة سكر سألت الحاضرين إن كانوا يرغبون بقضم قطعة منها، ففي حقيبتها المزيد، لأن عليها أن تحتاط باستمرار. هذا الداء اللعين. السكر. قد يهبط فجأة.

توقفت عن اللهاث. تسنى لي مراقبة تقاطيع وجهها. عيناها واسعتان. يبرز خداها في وجه مدوّر. رفعت كفها الصغير تلملم خصلات شعرها القصير والكستنائي اللون، وتابعت الابتسام. كنا نجلس متقاربين. لاحظت نظراتي. اقتربت هامسة:

–هذا الدرج متعب.

–الحق معك!

توسّعت ابتسامتها. لاحظت أسنانها البيضاء المرصوفة بدقة. كانت تميل بكتفيها نحوي غاص رأسها قليلاً. قالت بتحبّب لا يخلو من الدلع:

–التعب يضرّ بي!

أردت الإيجاب بإشارة من رأسي. عدلت فجأة، فقد شعرت بإلفة نحوها، أو كأنني أعرفها منذ زمن. قلت:

–لا تبالغي. تبدين في صحّة جيدة. لونك. ضحكتك.

بدت سعيدة ومشرقة. ضمّت كتفيها قليلاً تململت. سألتني برقة:

–هل قرأت قصتي؟

لم أكن أعرف من هي، أو ما هي قصتها، ولأن الأسماء المشاركة في المسابقة المعلن عنها تعد بالعشرات. سألتها:

–ما اسمك؟ ما عنوان قصتك؟

عرفت ذلك الصباح أنها منار، وأنها الفائزة في مسابقة القصة القصيرة، وأذكر أن لجنة القراءة قد أشادت بالعمل، وأثنت على الكاتبة. إذ لا يخفي على القارئ تمكنها من اللغة وقواعدها، وأذكر الآن مفاجأتي. لم أكن لأصدق أنها

صاحبة ذلك العمل القصصي، وأن هذه (المنار) خريجة كلية الآداب بدرجة جيدة، فكل ما ينم عنها يوحي بالطفولة والبراءة.

اقتربت مني هامسة:

-إنها قصّة حياتي. عشت تفاصيلها خطوة خطوة.

ضحكت لأكثر من سبب. فحياتها كما أراها تعد بالسنوات، وها هي ترفع الكلفة من اللقاء الأول. لم تتركني أفكر كثيراً كانت تتابع ببساطة قائلة:

-هل لاحظت كم أحبه؟

لم أكن قد قرأت العمل، لكني هززت رأسي، وكانت تتابع:

-كان طبيب المشفى وطبيبي، هو لم يحبني. كان يشفق علي. أعرف. هذا تماماً. لقد تزوج غيري.

قلت بمزاح:

-(بسيطة) يا منار.

استنكرت. توسّعت أجفانها. ارتسم ألف سؤال فوق وجهها. قالت:

-(شو بسيطة) أنا ما زلت أحبه. هو يعرف هذا.

-يعرف أنك تحبينه؟

-طبعاً.

خفت صوتها. نظرت إلي بطرف عينها معاتبة. قالت:

-أحبه بالروح. ألا تؤمنين بالحب الروحي.؟

-أؤمن

-أرأيت؟؟

تسنى لي في لقاءات أخرى معرفة منار عن قرب. كانت طيّبة أكثر ممّا توحي به. محبّة. تكتب بغزارة. تستقي كتاباتها من أعماق النفوس. لم تكن تشغلني قصة مرضها ومعاناتها مع ارتفاع السكر، أو هبوطه المفاجئ، فأتعامل مع قطع السكر في حقيبتها بمزاح، فتشاركني المزاح.

نضحك أو نكرّر الحديث، وحين وصفت لي دخولها الأخير إلى المشفى، وخروجها بصحّة جيّدة، لم أعر الحديث أهميّة، وربما بسبب تعليق أحدهم الذي أشار في إحدى الجلسات عن مرض عصابي تعيش فيه منار. لا أدري إن صدّقته يومذاك. غير أنني أحببت عفويتها، وأحاديثها التي أراها لا تخلو من الخيال، فبعض الأطفال تستهويهم الدهشة في وجوه الآخرين، وربما كانت منار من بين هؤلاء الأطفال.

عادت بعد غياب، لتخبرنا أنها خرجت في الأمس من المشفى. نظرت بعينيها أبحث عن الحقيقة. اقتربت تتمتم:

-أحب المكوث هناك، فربما ألتقي به.

-هل تلتقين به؟

-لا. إني أحلم باستعادة ما حدث في أول لقاء. كان يومها عزباً وكنت قد نقلت إلى المشفى للإسعاف، وكان هو.

-وكان الطبيب المعالج!

رمقتني بنظرة عتاب. أجابت بطريقة لا تخلو من السؤال قائلة:

–وكيف شفيت إذن؟!

توقفت عن المتابعة. كنت أراقبها بدهشة. ضحكت. قالت:

–أطلت المكوث يومذاك. شفيت وأصررت على البقاء في المشفى. كنت أريد حمايته أكثر. كان يمنحني الحب. كنت أرى ذلك بعينيه. لا بد من أنه أحبّني لكني مريضة. هل يتزوج من مريضة؟ أنا مريضة وربما أموت فجأة.

كانت علاقتنا أثناء ذلك قد توطدت أكثر. قلت وقد هزتني كلماتها:

–اصمتي يا منار. لا تتحدّثي بهذا. أنت في صحّة جيّدة.

–أنت لا تصدقين. لنترك هذا.

–حسناً. لنترك هذا

لم أعرف عن حياة منار أكثر من ذلك. لم أسأل من أين هي؟ أو أين تسكن؟ من أسرتها؟ وما هو عالمها؟ كنت أكتفي بمجيئها الذي يشرق في الصباحات، فأتلهف لأحاديثها التي لا تخلو من العذوبة، وربما أحسّت بذلك. كانت زياراتها تتوالى، فلا تتوانى عن صعود الدرج لنعيش أحاديثها التي تمدّنا بالبهجة قالت ذات يوم:

–سأسرّ لك بشيء!

–إني أستمع

–ذهبت إليه منذ أيام. إنه يعيش في بلد مجاور

قلت بانفعال:

–لماذا فعلت ذلك؟ لماذا؟ وهو من تزوّج أخرى!

–قلت لك بأني أحبه. شعرت برغبة للجلوس معه. للاستماع إلى صوته. إلى حديثه. إني أستمد القوة كلما التقيت به.

كنت في دهشة، وكانت تضحك بعذوبة. قالت:

–تصوّري! أخلق سبباً وأطرق باب عيادته. هل تعلمين ما الذي أفعله من أجل ذلك؟

–حسناً. ما الذي تفعلينه؟

–أجمع حقن (الأنسولين) التي تستحق لي، فأنا لا أحتاج الحقن دائماً. ربما يحتاجها المرضى الذين يتعاينون عنده، وحين أقدّمها له يصبح سبب زيارتي واضحاً، فلا أخجل.

قلت:

–قد يبيع الحقن!

غمزت ضاحكة. قالت:

–ربما هنالك من يصفه بالجشع

–وتحبّينه يا منار؟

عاتبتني بنظرة. قالت:

–أحبه بعيوبه أيضاً. ألا تفهمين؟؟

–أفهم. أفهم يا إلهي!

–يجب أن تفهمي أيضاً، فأمي على معرفة بذلك!

-لم أفهم!

-حين أصاب بحزن أو أسى، أو حين أعيش مشكلة ما. تخاف أمي عليّ، وتتحدّث عن الحالة النفسية وتأثيرها على ارتفاع السكر، فتشير علي للاتصال به واستشارته، وهي تتجاهل الأمر.

-وهل تتصلين به؟

-كنت أفعل قبل زواجه

-لكنك تزورينه؟!

-أزوره. لا من أجل الحب. بل من أجل حقن (الأنسولين).

لم ألحظ خلال لقاءاتي مع منار، ما يؤكد مرافقة المرض لها، عدا رعشة يديها قبل تناولها قطعة السكر، فتلوذ بأحضان الحب. تصبح طفلة، عذبة التصرف والتفكير والحديث، متمسكة بتلك العاطفة، التي ولدت ذات يوم، كأنها عاشقة منذ الأزل، أو هي كذلك، نقيّة الملامح والصفات، لأن حبها الذي ولد مع ولادتها، يوم أنقذت من الموت لن يموت إلاّ بموتها.

حين ماتت إثر نوبة مفاجئة، كنت خارج المدينة، وحين سمعت الخبر أصابني الذهول.

كنت أضع كفي على صفحة وجهي وأذنيّ وأجهش، كأنني أهرب من كل شيء. أو أن كل شيء من حولي قد توقف. الليل والنهار. الشمس والقمر، وساعة الحائط التي أعلنت ذلك. كان من المحال تصديق الخبر، ومن المحال فقدان منار بهذه البساطة وهذه السهولة، فليعل السكر أو يهبط. تدخل المشفى أو تخرج. تصاب بعصاب أو لا. يجب ألا يحدث. ألا تموت، فليتوقف كل شيء، أنا وتفكيري وكل الأشياء، فالعالم في واد، ومنار في واد آخر. عالم أسود وعالم أبيض، وأنا في جمود، أقف عند تلك النقطة، أدور في فلك الذكرى. أنتظر انبثاق الضوء عبر استرجاع قصير، لأحاديثها العذبة. لحبّها المزروع في قلبي وذهني، لينبت في العيون المطفأة، وينبض في القلوب الحزينة، ويعصف يعصف ولا ينتهي. دهشة وشوق وأمل. لكن هكذا وببساطة، تبدّل كل شيء، لحظات الانتظار الجميل الذي لن يأتي- أبداً، وكل شيء. كل شيء تبدل، وأصبح طعم السكر علقماً بعد أن غادرت منار.



قضية فانوس المشعل

قصة: بسام الطعان

غرز "غربي" الأنين في خاصرة الهواء، ثم دعا "فانوس المشعل" إلى وليمة من الشتائم، ولم ينسَ أن يدعوَ معه "الحولي" الذي لولاه لما حصلت له كل هذه المصائب...

كل مساحات قلبه صارت قبوراً له، فانطلق باتجاه الغرب حيث مركز الناحية كثور هائج، أو كأنه هارب من مشنقة "جمال باشا"..

كان يعدو ولا يرد على تساؤلات زملائه أصحاب الدكاكين، فقد كان يثرثر مع رأسه المفجوع بثرثرة الدماء المستباحة، ومع كل آهة كان يمسح بيديه الخشنتين الخطوط الحمراء القانية التي تشكلت فوق رأسه الأحمر، الخالي من الشعر، وفوق جبهته المليئة بالأخاديد، وخديه كجداول خجولة..

"طز؟!... بسيطة، أنتَ تقول طز يا ابن الـ...؟!.."

بعد أن قطع الأمل تماماً في الحصول على ماله، وعلى الرغم من أنه لم يشتك في حياته على أحد، ولم يدخل مركزاً للشرطة، إلا أنه في هذه المرة قرر أن يضع حداً لجبروت ذلك المحتال، وقرر أن يضع قلبه الأخضر جانباً..

كثيراً ما توسل إليه وهو يطلب ماله بذمته، ولكن في كل مرة كان يتحجج بحجج واهية: "غداً... يمكن بعد غد... بعد أيام....".

كانت وعوده كثيرة، أكثر من إبر ذقنه، إلى أن اختفى من كان سنده لدى أصحاب الدكاكين، من كان يستند إليه في أيامه، ويقدم له ولزوجته الطعام في لحظات الجوع، ثم اختفى هو، ولم يعد له وجود في السوق والشوارع.

قضى "فانوس المشعل" أياماً مليئة بالحزن والقهر على أعز ما يملك، في البداية ظن بأنه قد سرق، أو ضاع، لذلك راح يبحث عنه في البساتين والأودية، وحتى في زرائب الأهالي، ولكن من دون جدوى..

ارتعشت نفسه، ناوشته أفكار مألوفة، وغير مألوفة، طال عذابه وحزنه وصل إلى الأعماق ولم يجده..

في كل صباح، كان يذهب إلى سوق المواشي المحاذي للبلدة، يقف في مكان قريب وعيناه، تجوسان الناس والدواب، لعل وعسى...

حين ارتطمت نظرات "غربي" به في السوق، ترك زبائنه ووقف أمام دكانه وناداه بعصبية، أما هو فكانت كل جيوش العالم تتعارك في رأسه، فقد قدم لتوه من بستان مهجور، حيث أخبره أحدهم في الصباح أنه شاهد "الحولي" في البستان، وقد انتفخت بطنه، وتفوح منه روائح كريهة، حين ذهب إلى هناك ورآه، ترنح نهر من الغضب على شفتيه، قلبه سقط في بئر، وجسده في بئر، أما عيناه فقد بقيتا ترتجفان وتهذيان وتتراقصان، بكى طويلاً، وشتم كثيراً، ثم عاد

خائباً ليلتقي بغريمه، الذي لم يكن يدري أن الجنون يقيم في رأسه..

ما إن طلب "غربي" منه نقوده حتى أفرغ كل الشحنات الجرثومية والنووية في رأسه وهو يكيل له الشتائم.

دخل إلى مكتب المدير دون أن يقرع الباب وهو يلهث ويئن أنيناً خافتاً بينما الزبد يسيل من فمه، وما إن توسط الغرفة حتى راح يوزع نظراته بالتساوي على الجالسين مع المدير، وفقد تصادف أنه يعقد اجتماعاً مع رؤساء الجمعيات الفلاحية..

تطلع إليهم جميعاً، ثم قال بشيء من العصبية:

. من منكم "مدور" الناحية؟

التفت الجميع إلى الجالس خلف طاولته، والذي تلمع النجوم على كتفيه ولم يتكلم أحد..

. قلتُ لكم مَنْ "مدور" الناحية؟..

ابتسم صاحب النجوم ثم قال:

. أنا مدير الناحية... ماذا تريد؟...

مسح دموعه التي تلونت بلون أحمر:

ـ فانوس يا سيدي فانوس، فانوس المشعل يريد "يخوزقني" لقد ضربني وأهانني ثم قال لي بكل وقاحة: الحولي "مات" ولم يبقَ لكَ عندي شيء...

تمتم المدير بكلام لم يسمعه أحد، ثم التفت إلى أحد الجالسين وسأله:

. ماهو الحولي؟...

. العجل.... في هذه المناطق يسمونه "الحولي"..

في تلك اللحظة ألقى "غربي" بجسده المتعب في الزاوية القريبة من الباب على الرغم من أن المدير لم يطلب منه ذلك وأضاف:

. جاءني فانوس المشعل

لكن المدير صاح في وجهه:

. انهض..

وقف بسرعة فبدا مثل فزاعة طيور:

ـ جاءني فانوس المشعل وقال لي: أريد بعض الأغراض، وعندما أبيع "الحولي" سأرد لك نقودك، على داير مليم"... وبسبب طيبة قلبي استجبت له وأعطيته زيتاً وسمناً وحلاوة ودبساً وصابوناً، وبعد أن سجلت الحساب في الدفتر طلب كيلو حناء لزوجته الخبيثة مثله، وأيضاً طلب كروز دخان "ناعورة"، وخمسة كيلو من السم الهاري "يهري" قلبه وقلب زوجته، وبعد عدة أشهر ذهبت إلى بيته لأسترد نقودي قالت لي: زوجته أنه مسافر إلى العاصمة، فعدت أدراجي وأنا أعلم بأنه لا يستطيع أن يسافر إلى أقرب قرية من هنا، ظل يتهرب مني ولا يرد على رسائلي، واليوم شاهدته صدفة في السوق، فناديته، وما إن طلبت منه نقودي حتى صرخ في وجهي وشتمني وكأنني المدين له، وعندما هددته وقلت له سوف أشكوك للشرطة قال لي: طز، ثم شتمني مرة أخرى، شتمته بدوري فضربني بعصاه الغليظة على رأسي وكل أنحاء جسدي، وهذه الدماء شاهدة على ذلك، وقبل أن يتركني قال لي بكل بساطة: "الحولي مات" وليس لكَ عندي شيء بعد الآن، وروح بلّط البحر، فمن هو المظلوم يا سيدي؟؟؟

رن المدير الجرس، وبعد لحظات دخل شرطي تسبقه بطنه التي تتسع لثلاثة رجال جالسين على شاكلة غربي،

أدى التحية وانتظر الأوامر..

. اذهب وأحضر فانوس المشعل في الحال..

ثم طلب من غربي أن ينتظر في الخارج ريثما يحضر الطرف الثاني في القضية..

جلس في البهو والتعب يتثاءب في عيونه المجهدة، بينما الشتائم بقيت تصب في عراء الفراغ..

عندما وقف فانوس المشعل أمام مدير الناحية، راح يسدد نظرات صاروخية نحو غربي الذي كان يرسم خرائط الصمت ويرتجف غيظاً وألماً..

. لماذا ضربته يا..؟ ولماذا لا تدفع له ثمن أغراضه؟ هيا تكلم..؟

تمنى أن يهجم على غريمه مرة أخرى، ويفرغ بقايا الشحنات في رأسه الأحمر المخطط، ولكن أمام نظرات المدير القاسية تصنع البراءة والوداعة وقال:

. ياسيدي.. هذا يريد يمص دمي..

بغتة التفت إليه واستطرد بشيء من الغضب:

. ألم أقل لك إنه مات يا طماع؟

تأجج الغضب في صدر المدير:

. لا تصرخ يا ... وإلا وضعتك في السجن.

. يا سيدي الله يخليك... القضية معقدة ومستحيلة الحل... أنا لا أنكر أنه كان له في ذمتي بعض المال، لكنني الآن بريء براءة الذئب من دم يوسف... أنا عقدت معه اتفاقاً، أدفع له بموجبه ثمن الأغراض التي أخذتها منه في نفس اليوم الذي أبيع فيه الحولي، لكن الحولي المسكين يا سيدي "مات" وشبع موتاً، فكيف أبيعه؟

وكيف أدفع له بعد أن مات أهم طرف في القضية؟...



مفارقة

قصة: بلسم محمد

استعد بشكل كامل لمواجهة الموقف، استجمع طاقاته، وعقد العزم على الصمود للعبور بأفضل حال.

آن الأوان ليقدم ما لديه متحدياً كل العقبات.

لن يدع تلك الظاهرة المهينة تخذله هذه المرة، فقد احتاط للأمر من كل جوانبه، حتى إنه زار عيادة طبيب أخصائي، وقد تسلح اليوم بكل نصائحه، كررها جيداً، لقنَّها لكل حواسه وأصدر –كما وصف له الطبيب– أمراً حاسماً من عقله الواعي لعقله الباطن.

تقدم، فأنت قادر.

جلس على مقعده في الصف الأمامي، فهو أحد أبرز المحاضرين اليوم، لا بل أبرزهُم على الإطلاق.

القاعة تغص بالمهتمين بمشاكل البيئة والمتابعين لأحدث نظريات حمايتها. في حجره مغلّف سميك أزرق، تؤكد صفحاته الملأى بالمعلومات والأبحاث الهامة أنه رجلُ اليومَ المميز.

اعتلى مذيعُ إحدى المحطات المحلية المنصة، وقف وراء مكبر الصوت كالطود، أطلق لصوته الجهوري العنان، دحرج عبارات رنانةً ضخمةً، مسجوعةً، لكنها مكورةٌ جوفاء.

انتفخت عروق وجهه وأوداجه، احمرت وجنتاه، وجحظت عيناه، وتنامت من حدة نبراته الإيقاعية، الفارغة، حتى أحالت القاعة لحقل داهمه صخب سيل هادر. ولكن بقيت يداه ثابتتين فوق الطاولة، لم يكن يرتجف، لم يكن يهاب الحشد الموجود، ولم يكن خجلاً مما يقول، أو مبالياً بنقد أحد، ينقّل بصره بين عيون الحضور، عيناً لعين، ويرتجل رشقاته بقوة وكأن أحداً لا يرقبه.

كان المحاضر يتفحصه باستحياء، كيف يمكنه أن يقف بهذه الثقة محدثاً كل تلك الجلبة، فقط ليقول ما يقول! وبدهشة لأنه يحصد كل هذا التصفيق إثر كل توقف له للتنفس.

شدّ ربطة عنقه، فكَّ ساقيه عن بعضهما، أمسك بمغلفه الأزرق، استحضر إحدى نصائح طبيبه له:

–استرخِ، استرخِ.

وأصدر الأمر لعضلاته المشدودة لتنبسط مرتاحة، فشتان بين ما سيقوله هو وما تهذر به هذه الفقاعة.

أثنى على نفسه لأنه قبل هذه المرة أن يلقي محاضرته للمعنيين في الأمر، وأن يعرض عليهم أهم ما توصلت إليه جهوده المضنية من نظريات ستعتبر ثورة علمية لخدمة البيئة وحماية مستقبل البشرية.

في الماضي، كان يرعبه تخيلُ نفسِه محط أنظار هذا الكم من المراقبين، يتصور غمزاتهم، ويسمع تعليقاتهم، يشعر بالمهانة أمام سخريتهم لخطأ غير مقصود أو خلل متوقع.

ما إن يتوهم هذه الحالة، حتى ينزلق في دوامة تسحبه إلى دوار عنيف، فيخف رأسه، تغشى عيناه، ثم يرفض

الفكرة برُمتها بعنف وإصرار.

هذه المرة، الوضع مختلف، فقد أكد له طبيبه أنه سيدُ الموقف وأن المسألة بيده وحده، فهو الآمر الناهي على أعضاء جسده، هو القادر على السيطرة على ناصية نفسه، وسيصدر أوامره لقيادتها حيث يريد وكيفما شاء.

عندما زأر المذيع ناطقاً باسمه، معرّفاً به جمهور القاعة، مستمطراً بنبرته الواثقة القوية عاصفة من التصفيق الحاد، فشل هو في النهوض لأخذ موقعه المتميز فوق المنصة فقد خانته ساقاه.

أصدر أمر: تقدم فأنت قادر.

لكن الدوار عصف برأسه.

أصدر أمر: واجه فأنت متحكم بالناصية.

لكن أزيزَ الطنين علا في أذنيه.

استحضر أمر القيادة الحتمية لذاته، لكن لسانه تلعثم ولم يتمكن من إصداره.

تصبب عرقاً، غشيت عيناه، ولاذ بالفرار إلى ملجأ الاعتذار.

كانت يداه رطبتين، ترتجفان وهو يشدهما على مغلفه الأزرق، ويسمع كالحالم هدير صوت المذيع يجلجل معتذراً عن المحاضرة الأولى بسبب عارض صحي مفاجئ ألمّ بصاحبها، ويتابع بثقة مستخدما عباراته المسجوعة المكرورة الجوفاء، ويقف ثابتاً في المكان الذي خانت المحاضر فيه شجاعتُه، وحيث خذلتهُ قواه.



قبضة قاسية

قصة: انتصار بعلة

كأنما انطفأت قناديل الضياء داخلي دفعةً واحدة فأبدو شاحبة رغم يناعة خدي المتوردين.

ها تسري القشعريرة في جسدي رعباً وفزعاً قاتلاً دون أن أستطيع النظر إلى الخلف فأسوي منديلي طوال الوقت العصيب.

* *

ثمة شخص ما يتعقبني منذ أول الشارع. وكلما ضاق الطريق اقترب مني نافثاً زفيراً كاد يلهب نقرتي مع أنني أتلفع هذا "الايشارب" السميك...

–البنت كبرت وصارت العيون عليها يا "حرمة".

جراء قولة أبي هذه أجبرتني والدتي على ارتداء الحجاب. لا سيما بعد أن أحضر أشرطة تسجيل تعلمنا أنه حرام ظهور أي شعرة من المرأة. و"إلا فسوف تلقي في نار جهنم مشنوقةً من شعرها".

–كما أن الفتاة المحجبة تتوقى المضايقات بُنيتي.

يا أمي عن أي مضايقات تتحدثين؟ إنه يلاحقني وأخشى ما أخشاه أن يستفرد بي خلال الدرب الممتد عبر بستان الجوز حيث لا بيوت ولا ناس..

/تجنباً للأخطار– حسب رأيه– تعمد والدي أن نقيم هنالك بعيداً عن التجمع السكني./

–"بنتك لازم ربيها بايدي."

–"خير يا رجَّال! شو أذنبت؟"

ودون الإجابةِ على سؤال أمي انهال علي وقتها بقبضة يده القاسية فبكيت بصمت مطبق من غير أن أجرؤ على الصراخ:

–أماه إذا حاول الاقتراب أكثر هل أصرخ:

–حبيبتي: صوت البنت عورة.

*

كانت لحظة البدء بدخول البستان خطرة جداً وأنا أسمع وقع خطواته يطاردني لكنني آليت عدم الالتفات..

/لقد تلقيت صفعة مؤلمة إذ حدقت في وجه ابن خالتي الذي كان طفلاً وسيماً مثل اللعبة فتأملته بروية حينذاك./

لذلك لن أنظر بعيني هذا الشخص الذي يتبعني حثيثاً.

هي ذي يده تباغتني فوق كتفي اليسرى فأُسرِّع خطواتي مرتجفة من هذا الشعور المفاجئ:

–كم تشبه يد أبي القاسية!

أذكرها جيداً. قد راح يضربني كيفما اتفق وقد كنت أنشر الغسيل في فناء دارنا ناسية ارتداء المنديل إياه.

أنفاسه أيضاً لاهثة...

آنذاك حين حاولت الهرب من لسعات الحزام الجلدي لوالدي محاولة فتح بوابة بيتنا الضخمة تلك التي أُغلقت علي بإحكام منذ حرمني الذهاب إلى المدرسة خشية الفتنة أحكم خناقي بيمينه فلسعني لهاثه الملتهب.. /لطالما حملت الكتب باتجاه مدرستي الغالية فتتشبع رئتاي بالهواء النظيف محلقة طوال الدروس بجناحين من ضياء./

بدت الطريق موحشة فيما بيتنا الواقع على حدود البستان ينتصب بجدرانه العالية كأنها الأسوار، ثمة بوابة خشبية يَفتح وسطها باب ضيق وقصير بالكاد يتسع لمرور الواحد منا بعد أن نخفض رأسه.

– آه لو بيتنا يقترب من الشارع حيث فسحة الضياء العارم أو ينزع مثل شجرة جوز ابن خالتي الذي بات يخاف علي حتى من النسمة العابرة وأحلم به كل مساء.

أخيراً دعوت: يا ألله أَجِرني. لئن قطعت هذه الدرب المحجوبة بالظلال من جميع جهاتها فقد نجوت.

بيد أنه– محاولاً أن يطبق على فمي المرتعش فزعاً– مد كفه العفنة ويسحب وجهي ناحيته فانصعقت ذاهلة مما أراه الآن: كأنه أنف أبي، عيناه الثاقبتان، حاجباه الكثيفان، جبهته النافرة. وهذه يده القاسية تقبض على خصري فأُحكم المنديل الأسود حول رأسي بكل حرص خوفَ أن تفلت ولو شعرة واحدة من خلال الحجاب.



آفاق

قراءات....متابعات....حوارات



قراءات... قراءات... قراءات

روايـــــة :

القـــارئ

ثلاثة مناهج نقدية اهتمت بالقراءة والقارئ، هي: البنيوية الفرنسية التي نادى ممثلها رولان بارت بموت الكاتب وولادة القارئ الذي يصنع معنى النص. ونظرية التلقي عند النقاد الألمان من جامعة كونستانس ممن نادوا بجماليات القراءة وآلياتها وعلى رأسهم: ياوس، وآيزر.

والتفكيكية التي قالت بتعدد القراءات حسب القراء والأوقات حتى ليمكن القول إن كل قراءة تختلف عن سابقاتها.

أما البنيوية الفرنسية فقد أعلن الناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت في مقالة له عام 1968 عن (موت الكاتب)، وأننا نقف اليوم على مشارف عصر القارئ. هذا يعني أن ولادة القارئ إنما قامت على حساب موت الكاتب الذي تحوّلت علاقته مع النص من علاقة بين الأب وابنه إلى علاقة ناسخ ومنسوخ.

ويعرض بارت نوعين من النصوص: النص الكتابي، والنص القرائي. فالأول هو النص الذي يمثّل الحضور الأدبي. والقارئ فيه ليس مستهلكاً للنص بل هو منتج له، باعتبار القراءة إعادة كتابة للنص. وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه، ولكنه مطلب سام، والقارئ فيه لا يقرأ، وإنما يفسّر ويكتب، لأن النص ليس له بنية من الدلالات وإنما (مجرّة) من الإشارات والاقتباسات التي ليس لها إلا أن تشير، وليس للقارئ إلا أن يفسّر، فينتج بذلك نصاً جديداً، دون أن يكتفي باستهلاك النص. وبهذا فإنه لا يعيد إنتاج النص المنتج سابقاً وإلا أصبح النص مكروراً، وإنما هو يجدّد المنتج من خلال قراءته له فيصبح المقروء إنتاجاً جديداً يعتمد على المنتج السابق ولكن من خلال رؤية القارئ، وتصبح عملية القراءة مقدمة لعملية إبداع جديدة، وبهذا فإن الكاتب يموت ليولد من رماده القارئ الذي يستلهمه ويضيف إليه. وهكذا يتحوّل النص الإبداعي إلى نص تأويلي. ويبدو عالماً متحولاً على الدوام، بحسب قرائه.

* * *

وأما النقاد الألمان الذين جعلوا للقراءة علم جمال خاصاً بها دعوه (جماليات التلقي) فإنهم أعادوا للقارئ حقه الذي هضمته نظرية الأدب الكلاسيكي، وأحلّوه المكانة المرموقة بوصفه (منتج النص، ومؤوله. فالنص لا قيمة له مادام حروفاً على الورق حتى يأتي القارئ فيعطيه الحياة من خلال تفاعله معه. وهكذا انتقلت سلطة الأدب من (الكاتب) إلى (النص) من (القارئ) الرأس الثالث في المثلث الذهبي الأدبي،

وأصبحت طبيعة (المتلقي) حاضرة في العملية الإبداعية، وأصبح القارئ قوة مسيطرة على النص، إذ لا وجود للمقروء دون القارئ الذي يمنحه الحياة. ولم يعد القارئ مجرد مستهلك سلبي للنص، بل أصبح (خالقاً) مشاركاً في عملية إبداع جديدة.

وبهذا جاءت (جماليات التلقي) لتؤكد تعدّد القراءات للنص الواحد، ولا نهائية دلالاته حتى لدى القارئ الواحد. ولهذا طالب النقاد بقراء ممتازين؛ فقال آيزر بـ(القارئ الضمني أو المضمر)، وقال وولف بـ(القارئ المرتقب)، وقال ريفاتير بـ(القارئ المتفوق)، وفيش بـ(القارئ المبّلغ أو المثالي)، وبارت بـ(القارئ غير البريء) الذي يختزن عدداً لا نهائياً من النصوص والإشارات.....

وهكذا يمكن القول أن القراءة إذا لم تتم على نحو من التأمل والشرود والتذكر والتداعي، فهي ليست أكثر من تتّبع للسواد على البياض، ومن التقاط لأفكار النص فحسب. والمطلوب هو أن تكون الكلمات المكتوبة محرّضاً ومثيراً لانطلاق الفكر والذهن في آفاق المعرفة وراء تفرعات الموضوع. أما الاكتفاء بما هو مكتوب فليس أكثر من قراءة أحادية تستمد دون أن تتفاعل، وتتذخر من أجل قراءات مستقبلية.

وهكذا تبدو (القراءة) الواعية للنص الأدبي هي وحدها القادرة على سبر كوامنه، عن طريق تفكيك وحداته وتعالقاته، من أجل إعادة بنائه من جديد، مرة أخرى، بشكل آخر. ومثل هذه القراءة وإن اعتمدت التذوق الجمالي فإنها ترفض الانطباعية الساذجة وتعتمد الموضوعية من أجل اكتشاف جماليات النص ومفاتنه. وبهذا فإن (نص القارئ) يتكوّن من نصوص سابقة ومعاصرة، ورموز لا متناهية، يذخرها القارئ لوقت الحاجة والتأويل الإبداعي الذي يعقب القراءة.

* * *

وأما التفكيكية فيرى مؤسسها جاك ديريدا أن (التفكيك) يجب أن يحل محّل البنيوية كبديل وتجاوز لها في آن. وهو يستبدل (علم العلامات) البنيوية بـ(علم الكتابة) التفكيكي الذي يقوم على استنطاق النص واستجواب موضوعاته، بدلاً من عكسها للقارئ، ويسعى إلى الكشف عن منطق لغة النص بدلاً من منطق إدعاءات مؤلف النص.

وقد رفض ديريدا القراءة الشكلانية، كما رفض القراءة الباطنية، لأنه رأى أن الانحباس داخل النص غير ممكن، والبديل هو القراءة التفكيكية التي تقوم على الوقوف عند منطقة من النص تبدو هامشية، أو عند حاشية، أو مصطلح، أو صورة، أو تلميح. والتشبث بالعمل من خلالها حتى الوصول بها إلى حد التهديد بتعرية التقابلات التي تحكم النص ككل. وما يهم ديريدا ليس النقد من الخارج وإنما التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات وتناقضات داخلية فيه، يمكن أن يفكك النص نفسه بواسطتها، عن طريق إيجاد شرخ بين ما يصرّح به النص وما يخفيه.

* * *

هذه المقدمة في (القراءة والتلقي) لابد منها لفهم المقدمة التي قدّم بها الناقد نذير جعفر كتابه النقدي (رواية القارئ)- دار شرقيات 1999. والتي اختزل فيها فكرته عن (القراءة)، وكثّف فيها اهتمامه بـ(نص القارئ) الذي لا يلوي عنق النص، ولا يدع استقصاء أبعاده الدلالية، دون إقحام عناصر خارجة عن سياقه، أو تجاهل لعناصر من مكوناته ذات صلة بتحققه.

ويرى الناقد أن القراءة الحيادية إذا كانت شبه مستحيلة (فإن قراءتنا لابد أن تكون غير بريئة تماماً، لأننا محكومين بقراءتنا السابقة التي تتدخل بتوجيه مساراتنا... كما أننا محكومون بمواقعنا الطبقية وانتماءاتنا الفكرية التي مهما حاولنا التنصّل من تأثيرها في تقييمنا للعمل الفني فلن نفلح تماماً- ص14).

ويرى الناقد أن سيادة القارئ في حقل سوسيولوجيا القراءة جاءت (بعد أن خطف القارئ الأضواء فالمؤلف والنص معاً، بوصفه منتجاً جديداً للنص، وليس مجرد متلق سلبي خاضع لسلطته. من المؤلف لم يعد سوى ضيف على نصّه، شأنه شأن أي قارئ آخر... وتتعدد القراءات بتعدد القراء ومواقعهم، وانتماءاتهم، ومستوى وعيهم، وثقافتهم. وكل قراءة من هذه القراءات قد تضيف إلى النص أو تنقص منه، قد توسّع أفقه أو تضيّقه... أما أن تلغي مقصدية المؤلف أو مقصدية النص بوصفه نظاماً علامياً، وتحل مكانها مقصدية القارئ أو تأويله غير المشروط، فإن ذلك لا يدخل في مجال القراءة النقدية التي تحكمها بالضرورة النظرة القائمة على وعي معرفي جمالي بدينامية النص الأدبي ومنظومته الدلالية- ص12-13).

ونحن مع هذا الطرح الذي لا يذهب بعيداً في إعطاء كل الحق للقارئ كي يتصرف بالنص كما يريد، ويفسره كما يشاء دون مراعاة مقصدية النص والكاتب. من هنا يمكن القول إن (رواية القارئ) هي قراءة واحدة لقارئ ناقد، من بين قراءات عديدة ممكنة لقراء آخرين يمكن أن يجدوا في النص مالم يجده القارئ الأول الذي حاول أن يقدم قراءاته متحرراً قدر الإمكان من سطوة النص، وسطوة المؤلف، وسطوة الانتماء الأيديولوجي.

وليست هذه المقدمة المكتنزة وحدها هي التي تثير الإعجاب، وإنما أيضاً التحليل القرائي الذي حاول به الناقد قراءة عشر روايات عربية لعشرة مؤلفين هي: (قلب الليل) لنجيب محفوظ، و(بلد واحد هو العالم) لهاني الراهب، و(باب الجمر) لوليد

إخلاصي، و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر، و(جبل الهتافات الحزين) لمحمّد أبو معتوق، و(السرطان) لنهاد سيريس، و(جمر الموتى) لنضال الصالح، و(كف مريم) لعبد القادر عقيل، و(رحيل النوارس) لعبد الإله عبد القادر، و(النيل: الطعم والرائحة) لإسماعيل فهد إسماعيل.

ويركّز الناقد، في تحليله لمكوّنات السرد الروائي، على الفضاء النصي، والرؤية السردية، وفضاء الزمان والمكان، والدلالة الرمزية، وتفتيت السرد، والتنوّع الكلامي، والظواهر الأسلوبية، والصيغة السردية، ومسارات السرد، والبنية السطحية (أو المظهر الكرافي)...

وإذا كان لكل رواية مفرداتها النقدية التي تختلف فيها عن المفردات النقدية لرواية أخرى، فإن الناقد حرص على حرية النصوص، وعدم (ليّ) عنقها لتناسب (المسطرة) التي يقيس بها.

وبهذا فقد كان-هو أيضاً- حراً في تحليله الذي توخّى فيه القراءة المبدعة التي تجعل لكل قارئ (نصاً روائياً) خاصاً به تجاه النص المقروء.

وسنعرض تحليله النقدي لرواية (جمر الموتى) لنضال الصالح نموذجاً. هذه الرواية التي جاءت منشغلة بهاجس تعرية الواقع الاجتماعي، والكشف عن التناقضات القائمة والقوى الفاعلة فيه، بأسلوب فني حداثي.

1- **مستويات السرد:** يبيّن الناقد مستويين لدلالة البنية السردية: مباشر، ورمزي. ففي المستوى الأول يقوم العالم الروائي على الصراع المتنامي بين محورين رئيسيين هما: الطليعة الثورية التي تدافع عن الوطن وحقوق عماله. والشرائح الطفيلية التي لا تتوانى عن المتاجرة الجشعة بكل ما يزيد أرباحها. إضافةً إلى نموذجين هامشيين: الأول لا يعي مصلحته الحقيقية وموقعه الطبقي، والثاني مستلب مقهور لا حول له ولا قوة.

2- **الرواة:** كثيرون في الرواية، ولكل منهم موقعه وزاوية نظره الخاصة، على الرغم من أن السرد الأساسي ينهض من موقع الراوي (المؤلف) بضمير المتكلم، والذي يستأثر بفعل القصّ أكثر من غيره. وينتبه الناقد إلى (أن الموقع الأيديولوجي المتميّز والصريح للراوي (المؤلف) يدفعه إلى التماهي، في كثير من الأحيان، بشخصيات الرواية مما يحوّلها إلى مجرد أقنعة مفضوحة لصوته، وبذلك يلغي وجودها ونطقها ليقدّم وجوده ونطقه بدلاً منها- ص100). أما تفشّي الوحشية البورجوازية وأكلها لحوم الناس فحدّث ولا حرج: (لم يكن أهل المصيطبة يعرفون غير (بيك) واحد. هذه الأيام في كل صباح يولد مئات البيكوات. يفقّسون مثل الأفاعي الصغيرة في البداية، ثم يتحوّل كل منهم إلى حوت منتفخ. حوت يريد أن يبتلع كل شيء في طريقه، فعندما لا يرى شيئاً فإنه يبتلع الحيتان الأصغر منها، والحيتان الأصغر تبتلع الأفاعي، والأفاعي تبتلع لقمة الدراويش- ص100). هذا الموقع الأيديولوجي المهيمن للراوي يدفعه إلى تقديم الشخصيات المناهضة له كشخصيات سكونية، أحادية.

3- **السرد الروائي:** يتراجع أمام هيمنة الصوت الأحادي المباشر للراوي، وتقويل الشخصية، أكثر مما تتحمل، ونجد الافتعال في مشهد الصراع بين الثلاثي وأصحاب الدكاكين، كما نجد المبالغة غير المقنعة في تصوير الاختباء بين أغصان شجرة الصفصاف.

4- **النسق الزمني:** صاعد في تتابع الأحداث بتتابع الجمل على الورق، حيث نجد توازناً بين زمن القصّ وزمن الأحداث. لكن هذا التوازي يُخترق بنسق زمني آخر عبر صوت الراوي الذي يستعيد الماضي، فينتقل في منطقه وفي رؤاه حراً في الزمان وفي المكان. وهذا الانتقال السريع يخلق إرباكاً في التواصل مع النص، ويُسهم في تفكيك البنية السردية وتحطيم بعض حلقاتها المهمة، مما يؤدي إلى مزيد من خلخلة السياق ودلالاته عند المتلقي.

5- **المستوى الرمزي، الكنائي**، وغير المباشر للبنية السردية تأخذ فيه الشخصيات أبعاداً دلالية أخرى تُغني العالم الروائي وتزيده عمقاً وتأثيراً بما ينفتح عليه من إمكانيات واحتمالات متعددة. وبهذا فإن (المصيطبة) لم تعد مجرد مكان أليف يحملنا على تعليق القراءة واستعادة الصور والذكريات عن ذلك الحي بل أصبحت مكاناً مجازياً، مفترضاً، وغير محدد.

ومع ذلك فإن المستويين: المباشر، وغير المباشر للبنية السردية يتداخلان ويتكاملان ولا يمكن الفصل بينهما إلا على سبيل الكشف عن الدلالة الأساسية لكل منهما. فإذا كان المستوى الأول يتمحور حول علاقات الداخل بما فيها من صراع وتناقضات بين القوى الاجتماعية، فإن المستوى الثاني يتمحور حول علاقات الداخل بـ(الخارج) وما يشكله من خطر جديد على حياة الأمة

من غزو ثقافي، ونهب اقتصادي، وتشويه للتاريخ، وطمس للحقائق.

6-التناصّ في الرواية يتعالق مع (الزمن الآخر) لإدوار الخراط حيث يفيد منها في تقسيم العالم الروائي إلى لوحات داخلية تحمل كل منها عنواناً خاصاً بها، وتنتظم جميعها في نسق دلالي وسردي متنام، كما تتناصّ مع (ميرامار) نجيب محفوظ في الاستعاضة عن مفهوم البطل الكلي المعرفة بـ(تعدّد الرواة)، إلا أن هذه التأثيرات لا تعبّر عن تقليد أعمى بقدر ما تعبّر عن موهبة وحسّ فني مصقول يعيد إنتاج تلك التقنيات بحساسية خاصة.

ويُنهي الناقد قراءته لرواية (جمر الموتى) لنضال الصالح بقوله إنه لا يدّعي أن هذه القراءة هي الأمثل، فالرواية غنية بإمكاناتها الدلالية، ولغتها الكنائية، وخاتمتها المفتوحة. وبذلك يحقق الناقد مقولة النقد الجديد الذي يرى أن القراءة النقدية للنص الأدبي إنما هي (إبداع) ثان له.

محمد عزام



قراءات... قراءات... قراءات

الآباء والبنون :
في الحكاية الشعبية

مقدمة

الولد هو أغلى ما يملك الإنسان، وهو أحب إلى النفس من النفس، فيه يرى المرء ذاته، لأجله يشقى ويتعب، وبه يسعد ويفرح، بل هو السعادة الكبرى، إذ سرعان ما يجد المرء أن سعادته هي في سعادة أولاده، وأن نجاحه هو في نجاحهم، ولذلك يضحي لأجلهم بكل شيء، حتى بسعادته هو، وبنجاحه هو، كي يراهم سعداء ناجحين، وليس هذا على الإنسان بغريب، لأنه يرى في الولد امتداداً لذاته، واستمراراً لوجوده وحياته، بل إن الأمر لا يقف عند الولد، بل يتعداه إلى ولد الولد، حتى إنه ليعد أغلى من الولد نفسه، لأنه تجديد للحياة، ورمز للاستمرار والبقاء، وتأكيد للقدرة على التجدد والعطاء.

تلك هي سنة الحياة، تضرب الشجرة جذورها في الأعماق، وتمد أغصانها في عالي السماء، كي تزهر وتثمر، وكذلك تفعل أنواع من الأسماك والطيور، تهاجر من أقاصي البقاع إلى أقاصيها، تعبر القارات والمحيطات، كي تضع في المكان المناسب ذريتها، وتضمن لنوعها الاستمرار وهناك يدركها الوهن، ثم تموت آمنة مطمئنة إلى ما أعقبت من نسل جديد.

ويمتاز الإنسان بعد ذلك من سائر الكائنات بحرصه على نقل الخبرة والمعرفة والثقافة إلى الأجيال التالية، عبر التربية والتلقين والتعليم، ولا يكتفي بذلك بل يسعى إلى تطوير الخبرة، وتعميق المعرفة، والانتقال بها نحو الأكمل والأرفع، محاولاً جهده أن يجنب أولاده ما وقع فيه من أخطاء، وما كرر من عثرات، وأن يكسبهم ما أفاد من معارف وعلوم، وما ثقف من براعة ومهارة، ليكونوا أفضل منه وأرقى في جوانب الحياة كلها، سواء في ذلك حياتهم الخاصة أم العامة.

ومن هنا أبدع الإنسان الآداب والعلوم، فنظم الأشعار، ونثر الأمثال والمواعظ والقصص والحكايات وروى الوقائع والأخبار،

وتناقل الخبرات والمعارف، ودوّن العلوم، وحرص على التدريب والتمرين والتعليم والتربية والتثقيف.

ولم تكن غاية الإنسان من ذلك كله مجرد تدوين الذكريات، والتعبير عن الذات، وحفظ الاسم، وبقاء الذكر، فهذه أثرة شوهاء، بل كان يسعى إلى التأثير في الأجيال، وإكسابها الخبرة والمعارف، وتجنيبها الزلات والأخطاء، والتقليل من شقائها، ما وسعه الأمر إلى ذلك، وتلك هي غاية الإيثار، فالإنسان لا يكتفي بمجرد استمرار النوع، والحفاظ على النسل، كسائر الكائنات، بل يسعى واعياً إلى التطوير والارتقاء، وقد عبرت عن ذلك كله الآداب والفنون، بل المعارف والعلوم، وكل أشكال الرياضات الفكرية، وكل أنواع الإبداع، بسبل وأشكال وطرائق مختلفة.

وكان للحكايات الشعبية في هذا الجانب حظّ وافر، لأنها في طبيعتها صلة الوصل بين الأجيال، وناقلة الخبرات والمعارف، فالحكاية الشعبية هي أحدوثة يرويها الكبير للصغير، ليسليه ويعلمه، ويمتعه ويفيده، محققاً الهدفين معاً في أساليب وأشكال مختلفة، ومعبراً في الوقت نفسه عن ذاته، ومؤكداً وجوده، وناقلاً إلى الآخر خبرته، مشتركاً معه في متعة القص، وجمال التواصل ولذة التعبير عن الذات، والشعور بنضج الخبرة، وبهجة نقلها إلى الآخر، وإحاطته بها حباً وعطفاً، وتوجيهاً وتعليماً.

ولقد تعددت جوانب التعبير عن ذلك كله في الحكايات الشعبية، كما تعددت الأمثلة وبإمكان المرء أن يلحظ البارز في تلك الجوانب، ومنها الجوانب الآتية:

1-عظة الوالد لولده:

صور كثير من الحكايات الشعبية حرص الأب على النصح لولده، كي يجنبه العثرات، ورغبته في نقل الخبرة إليه، ولذلك قيل: "الولد سرّ أبيه"، كما قيل: "كل فتاة بأبيها معجبة"، وقيل أيضاً في المثل الشعبي: "اقلب القدر على فمها البنت تصبح مثل أمها"، وفي هذا كله ما يدل على تلقي الولد بنتاً أو ابناً عن أبويه العادات والتقاليد والخبرات والمعارف وكل مايمت إلى الثقافة بصلة. وهذا التلقي يكون بشكلين اثنين، الأخذ العفوي، من خلال المعايشة والمصاحبة، والأخذ المنظم، بتوجيه الأب للولد وتشديد خطاه وتلقينه وتدريبه. ومن هنا يبرز دور الأبوين لافي الإنجاب والإطعام والكساء وتأمين العيش فحسب، بل في التوجيه والتربية والنصح والإرشاد والتعليم وتحقيق مضمون التربية بمعناها الحق.

ومن ذلك حكاية تروي أن أباً سأل ولده ذات يوم عن صحبه، فأخبره أن له كثيراً من الصحب، وأنهم جميعاً مخلصون له أوفياء، فأراد الأب امتحانهم، فأقام لهم وليمة، دعاهم إليها، ثم وضع في غرفة وراء باب الدار أكياساً من الملح، ولدى انتهاء الوليمة، وقف الوالد أمام تلك الغرفة، وأخذ يسأل أصحاب ولده، وهم يخرجون، صاحباً صاحباً، عن مدى إخلاص كل واحد لولده بمقدار ما يأكل من ملح، وكان كل واحد منهم يؤكد أنه على استعداد لتناول القناطير، ولكنهم كانوا جميعاً يعجزون عن تناول ملعقة أو ملعقتين، ويخرجون خائبين، غير قادرين على تأكيد مقدار إخلاصهم لولده، ولم يبق سوى صاحب واحد، ولما سأله الأب السؤال نفسه، بلّ هذا الصاحب إصبعه بلسانه، ثم لعق لعقة واحدة من الملح، وقال للأب: "من لا يفي لذرة ملح، لا يمكنه أن يفي لقنطار"، وعندئذ قال الأب لولده: "هذا هو الصديق الحق، فالزمه، ولا تتركه".

والحكاية بالغة الدلالة على حرص الأب على اختيار الصديق الوفي لولده، وهي تنطلق من عادة شعبية قوامها ما يكون بين الأصدقاء من مؤاكلة، فيها من غير شك الخبز والملح وهي تقتضي بعد ذلك الوفاء، ويكون الخبز والملح رمزاً لها.

وتم تخصيص الملح بالذكر لما كان له في العهود القديمة من قيمة حتى إنه كان بديلاً من النقود، وكانت الحروب تشن لأجله، وهو من ناحية أخرى ضروري لكل طعام، إذ لا يحسن المذاق من غيره، وهو أيضاً ضروري لبناء الجسم، ولحفظ الماء فيه، وهو أيضاً ضروري لحفظ كثير من الأطعمة من الفساد، ومن خصائص الملح أنه كالذهب لا يفسد ولا يتغير، ولعل الأقدمين لحظوا فيه ذلك كله فضربوا به المثل لحفظ المودة وصون العهد.

ومن ذلك أيضاً حكاية تروي أن أحد الآباء سأل ولده عن مدى استعداد أصدقائه لتلبية ما يطلبه منهم، ومقدار وفائهم له، فأكد له أنهم جميعاً مخلصون له، وقادرون على نجدته في ساعة العسر، فأراد الأب امتحانهم، فأتى بخروف فذبحه، ثم وضعه في كيس، وطلب من ولده أن يحمله ثم مضى معه ليلاً إلى صحبه، وطلب منه أن يطرق عليهم الباب واحداً واحداً، يرجوهم أن يخبئوا جثة رجل تورط في قتله، وإذا أصحاب ولده جميعاً يعتذرون له، ويرفضون إجابة طلبه، وما كان من الأب إلا أن حمل الكيس، وقد انتصف الليل، ومضى إلى أحد أصدقائه، وقرع عليه الباب، فخرج إليه صديقه مرحباً، فطلب الأب من صديقه أن

يخبئ عنده جثة القتيل المخبوءة في الكيس إلى الصباح، فاستجاب الصديق إلى سؤاله، وأسرع يحمل عنه الكيس.

والقصتان تعمدان إلى قدر غير قليل من المبالغة، لوعظ الولد والنصح له، كما تحمل القصتان قدراً غير قليل من التشاؤم، لتحذير الولد من الإكثار من الصحب، ولكنهما تدلان على نية حسنة، ورغبة عميقة في تجنيب الولد رفاق السوء.

ولكن المؤسف أن الولد غالباً ما لا يستجيب لنصيحة الأب، بل يقابلها بالإنكار والرفض، غير مقدر ما تحمل من عاطفة وحب، وما وراءها من خبرة حياة، وحصيلة عمر، والمشكلة أن الولد لا يعرف مشاعر والده نحوه، ولا يقدرها.

ويؤكد ذلك حكاية تروي أن أحد الآباء رأى ولده الشاب وهو يمتح الماء من البئر تحت شمس تموز اللاهبة في عزّ الظهيرة، وهو حاسر الرأس، فنصح له أبوه أن يغطي رأسه بشيء، أو ينتظر حتى تميل الشمس قليلاً، فردّ عليه الولد بغلظة، مؤكداً أنه أصبح رجلاً، ولم يعد بحاجة إلى تلقي النصائح من أبيه، وأنه لا ضرورة بعد اليوم ليحمل الأب له مثل تلك المشاعر، فقد أصبح هو نفسه أباً، ولا يريد أن يظل أسير عطف والده، فما كان من الأب إلا أن مضى إلى حفيده، وقاده من يده إلى فناء الدار، ثم وضعه تحت الشمس، وتنبه والد الحفيد إلى فعل أبيه، فأنكر ذلك، وأسرع إلى ولده يعيده إلى الظل، مشفقاً عليه من حر الشمس، مستنكراً قسوة الجدّ، فما كان من هذا الجد إلا أن قال لولده: "أرأيت كم الولد غال؟ أرأيت كم هي قوية مشاعر الأب نحو ولده؟ فكيف تنكر على مشاعري تجاهك وأنت ولدي؟

والحكاية تدّل علىّ أن المرء ولا سيما الولد لا يستطيع أن يقدر مشاعر الأب إلا إذا أصبح هو نفسه أباً وعانى مشاعر الأبوة.

ويبدو ثمة جدل دائم بين التجربة والموعظة، فالموعظة هي نتاج خبرة، وخلاصة معرفة، فيها تكثيف وإيجاز، ولكنها لا تخلو من تقرير ومباشرة، على الرغم مما فيها من غنى في العاطفة، وعمق في الفكرة، وتقابلها التجربة، وهي تنبض بدفء بالحياة وتضج بحسّ المغامرة، ودهشة الجديد، ومتعة الاستكشاف، وعلى الرغم من أن المجرّب لا يجرّب، فإن رغبة الشباب دائماً في تأكيد ذاته، وإثبات فرديته تدفعه إلى رفض النصيحة والموعظة، وتقوده إلى المغامرة.

وفي الحقيقة سيظل الجدل قائماً بين الطرفين، ولا يمكن للمغامرة أن تلغي الموعظة، ولا يمكن للموعظة أن تلغي المغامرة ولكن الحكيم من اعتبر بغيره، والعاقل من استفاد من تجارب الآخرين، والعلم لا ينهض بالبدء من الصفر، إنما ينهض بالتأسيس على ما وصل إليه الآخرون، والإضافة إليهم.

2- الاختبار والتجريب:

وعلى كل حال، لا بد للولد من الخبرة والتجريب، كي يكتشف العالم، ويعرف الناس، ويميز الخبيث من الطيب، ومن هنا لا بد من التفريق بين المعرفة والمعاناة، فالمرء يعرف أن الشتاء بارد، وأن المرض مؤلم، وأن الفقر صعب، ولكن لا يمكن أن يقدر حقيقة ذلك إلا إذا عانى من البرد والمرض والفقر. ومن هنا كانت بعض الحكايات تصور الأب وهو يدفع ولده إلى المغامرة والتجريب، كي يكتشف العالم، ويعرفه بنفسه.

ومن ذلك حكاية تروي أن تاجراً غنياً أعطى ولده الشاب مالاً، وطلب منه أن يسوح في البلاد، وأن يمنح هذا المال لأشدّ الناس حمقاً، ومضى الشاب يجوب البلاد، فرأى رجلاً يرعى بقرة على سطح داره، فهمّ بمنحه المال، ولكنه اصطبر، ثم رأى في بلد آخر رجلاً يصب الماء في البئر كي يمتلئ، فظنه أكثر الناس حمقاً، وهمّ بإعطائه المال، ولكنه تريّث، ثم دخل بلدة فرأى رجلاً يركب حماراً بالمقلوب، وقد عُلّق الأجراس في عنقه، والناس من حوله يصفقون له ويسخرون منه ويضحكون، فسأل عنه فقيل له: "هو الوالي المخلوع"، ثم رأى داراً مشرعة الأبواب، والناس يدخلون إليها ويخرجون منها زرافات ووحدانا، فسأل فقيل: "هنا مقر الوالي الجديد، والناس يقبلون عليه للتهنئة"، وعندئذ بادر إلى دخول الدار ليعطي هذا الرجل كل ما معه من مال كما أوصاه والده، فقد أدرك أنه أكثر الناس حمقاً.

والحكاية تدل من جهة على حمق الوالي الجديد إذ رضي بالولاية على الرغم مما رأى من مصير الوالي السابق، كما تدل من جهة ثانية على رغبة الوالد في اكتساب ولده الخبرة من خلال تجواله في البلاد ومعرفته العباد.

ومثل تلك الحكاية كثير، ولا سيما الحكايات التي تروى عن ملوك أرسلوا أولادهم لاكتساب الخبرة والمعرفة فمرّوا بأهوال

ومخاطر، أو رأوا عجائب وغرائب، ومن ذلك حكاية تروي أن ملكاً كان يفعل الخير ويرميه في البحر، أي لا يطلب عليه أجراً، وكان له ولد رباه خير تربية، ولما كبر أرسله في البلاد كي يعرف الناس، ويكتسب الخبرة، ونزل في بلدة رأى فيها قلعة نصبت عليها عشرات الرؤوس، وسأل الناس عن سرها، فما كان أحد يجيبه بشيء، ثم إنه تعرف إلى حلّاق، وتوطدت بينهما أواصر الصداقة، وذات يوم سأله عن سرّ القلعة، فأخبره أن ابنة الملك مرصودة لعفريت، وأن شباباً تقدموا إلى خطبتها، وكان الواحد منهم يزف إليها، ولكن رأسه يعلق في صباح اليوم التالي على باب القلعة، فقرر الشاب أن يتزوجها، وطلب من الحلاق أن يساعده على الأمر، وحاول الحلاق منعه، ولكنه أصرّ، فوافق الحلاق على

مساعدته على شرط أن يقتسم معه نصف ما يحصل عليه، فوافق الشاب، ومضى إلى القصر مع الحلاق، يطلبها لنفسه، وكان الزفاف، ولما دخل عليها، وجدها نائمة، فقعد قبالتها يتأملها، حتى أخذته سنة من النوم، وعندئذ ظهر عفريت، رفع سيفه ليقطع رأسه، ولكن سيفاً آخر كان أسرع منه، هوى على العفريت فشطره شطرين، ولم يكن المخلص سوى الحلاق صديق الشاب، فقد أنقذه، وهو نائم، ثم مضى، من غير أن يعرف الشاب بما حصل وفي صباح اليوم التالي حضر الخدم ليحملوا رأس الزوج الشاب كما هي عادتهم، ولكنهم وجدوه سليماً معافى، فتمت الأفراح، وأعلن عن خلاص ابنة الملك من العفريت المرصود لها، وعاشت ابنة الملك مع ذلك الشاب بهناءة وسرور. ومرّ عام وبعض العام، حتى كان يوم طلب فيه الزوج الشاب من الملك أن يأذن له في العودة مع زوجته إلى مملكة أبيه، فأذن له، وزوده بقافلة من الجمال تحمل الهدايا والأموال، وخرج في وداعه صديقه الحلاق، وسار معه، حتى إذا قطعا مسافة وصار في أرض خلاء، استوقفه وطلب منه أن يقسم له نصف ما حصل عليه، على نحو ما كان عليه الاتفاق، فقال له الزوج الشاب خذ نصف الجمال، فأجاب الحلاق، "لا"، فعرض عليه القافلة والهدايا والأموال كلها، فأبى، إلا نصف الزوجة، فدهش، ولكن الحلاق أصرّ، فكذلك كان الاتفاق، ووجد الزوج نفسه وحيداً عاجزاً عن الرفض، فاستسلم لمشيئة الحلاق، فعمد هذا إلى الزوجة فعلقها من قدميها في غصن شجرة، ثم أشعل تحتها النار، ووضع فيها البخور، ثم رفع سيفه وهمّ بشطرها نصفين، وإذا عفاريت صغيرة تندلق من فمها، وتحترق في النار، وعندئذ أنزل المرأة، ثم التفت إلى صديقه الزوج الشاب، وقال له: "بارك الله لك في زوجتك، لا أريد منك أي شيء، وأكدت الزوجة أن هذا الرجل هو الذي خلّصه من العفريت الذي كانت مرصودة له، وهمّ الحلاق بوداعه والعودة، فسأله الزوج الشاب عن حقيقته، ومن يكون؟ فأجابه: أنا الخير الذي كان يفعله والدك، ويرميه في البحر.

والحكاية كما هو واضح تلقن الشاب درساً في الأخلاق، وتعلمه فعل الخير، وعدم السؤال عن الجزاء، وهي لا تفعل ذلك بالموعظة المباشرة، والتقرير الخطابي، إنما تعمد إلى الخبرة والتجربة والمعاناة، لتكون العبرة من خلال الحياة نفسها.

وتؤكد الحكاية أن فعل الخير من غير انتظار الجزاء هو القيمة المثلى في الحياة، كما تؤكد أن الجزاء لا يضيع، بل لا بد أن يجنيه المرء فاعل الخير نفسه، أو يجنيه أولاده، وذلك بخلاف القول الشائع: "اتق شرّ من أحسنت إليه، وهو قول غير صحيح، فيه تقطيع لأوصال المجتمع، وتهديم للحياة، وينفيه قول الحطيئة:

مـــن يفعـــل الخيـــر لا يعـــدم جوازيـــه ... لا يـــذهب العـــرف بـــين الله والنـــاس

3-الولد والذكاء:

ويبدو الذكاء مطلباً ضرورياً يرتجيه كل والد لولده، ويفرح أشد الفرح عندما يلمس في ولده مخايل الذكاء في حين يألم الألم كله عندما يفتقده فيه.

ومن ذلك ما يحكى عن رجل عنده ولدان، أعطى كلاً منهما ليرة، وطلب أن يشتريا بها ما يملأ البيت، فذهب الأول وفكّر كثيراً، ثم اشترى بالليرة بعض التبن، لأنه وجده أرخص الأشياء، ومع ذلك لم يحصل على ما يملأ به البيت، في حين ذهب الثاني فاشترى شمعة، ثم أوقدها، فملأ البيت كله.

وفي الحكاية قدر كبير من الذكاء والرغبة في قدح ذهن الطفل، فهي حكاية تربوية وعظية، تدل على رغبة كامنة في نفس الراوي لتحريض المتلقي ولا سيما الطفل.

وثمة حكاية أخرى تروي أن أخوين اثنين أحدهما غني والآخر فقير، وكان لدى كل منهما ولد، وكان الغني يفخر دائماً

بذكاء ولده، وكان يدعو أخاه الفقير إلى الطعام، ويخبره عن ذكاء ولده، ويجعله يشهد على ذلك بأن يطلب من ولده أن يأخذ الحمار إلى السوق وأن يشتري اللحم ويشويه ويحضر اللبن والفواكه سريعاً، ثم يمضي فيحدث أخاه عن ولده، وهو يقول له: الآن امتطى الحمار، وقد ذهب به إلى السوق، وهو الآن يشتري اللحم، ويشويه، ثم إنه الآن يشتري الفاكهة، والآن امتطى الحمار، وهو عائد إلينا، والآن سيفتح الباب"، وفعلاً يفتح الباب، ويدخل الولد حاملاً الشواء واللبن والفواكه، وذات يوم قرّر الأخ الفقير أن يفعل كما يفعل أخوه الغني وأن يختبر ذكاء ولده، ففعل كما فعل، وأخذ يقول كما كان يقول الأخ الغني، ولما وصل إلى قوله: "هو الآن عائد إلينا، وسيفتح الباب ويدخل"، فتح الباب فعلاً ودخل الولد يحمل سرج الحمار وهو يقول لأبيه: "أبي، أرجو أن تساعدني على وضع السرج فوق ظهر الحمار، لأنني لم أتمكن من وضعه على ظهره".

والحكاية تدل على فرح والد بذكاء ولده وتألم والد آخر لغباء ولده، والمؤلم أنهما أخوان، والأشدّ إيلاماً أن الأخ الأول والد الولد الذكي غني، في حين أن والد الولد الغبي فقير، فقد تراكب عليه الغباء والفقر، مما يزيد الموقف مرارة وأسى.

ولعل في الحكاية نفسها ما يدل بصورة غير مباشرة على ما للغني من دور يساعد على تنمية الذكاء وتحريضه، ولا سيما الذكاء العملي، في حين يعمي الفقر القلب، ويزيد من حرمان الفقير من أسباب تنمية الذكاء لأن الفقر يحدّ من القدرة على الحركة والفعل والاختيار، في حين يساعد الغني على ذلك كله.

4-الولد والتربية:

وهنا يظهر دور التربية وأثرها في توجيه الطفل وفق القيم والأخلاق نحو الأفضل والأرقى والأجمل دون الخضوع لمؤثرات البيئة سواء في ذلك الفقر والغنى، فليس هذا ولا ذاك بموجب للفساد أو الصلاح، وإن كان فيهما ما يساعد على الأمرين، والعمدة هي التربية، وكم من فقير صالح، وكم من غني فاسد، وكذلك كم من فقير فاسد وكم من غني صالح، فالفقر والغنى كلاهما ابتلاء، ولا خلاص إلا بالتربية والأخلاق.

ويؤكد ذلك حكاية تروي أن ولداً توفي أبوه، فربّته أمه، وذات يوم أتاها ببيضة، ففرحت بها، ولم تسأله عن مصدرها، وفي يوم آخر أتاها بدينار، ففرحت به، ولم تسأله من أين أتى به، وهكذا، إلى أن أتاها ذات يوم بكيس كبير مملوء بدنانير ذهبية، ففرحت به، وخبأته، ولم تسأله عن مصدره، ولكن الشرطة فاجأتها، وقادت ولدها إلى السجن، وبعد بضعة أيام أعلن عن القبض على سارق خزنة المملكة، وأنه سيتم إعدامه في ساحة المدينة، ولما سئل الولد عن رغبته الأخيرة قبل إعدامه، طلب أن يسمح له برؤية أمه، فنادى الجلاد أمه، ولما صارت أمام ولدها، طلب هذا منها أن تمدّ لسانها، وما كان من الولد إلا أن عضّ على لسان أمه حتى قطعه، فاستنكر الملك ذلك وسأله عن سبب فعلته، وكان جوابه أن لسان أمه هو السبب، لأنه لم يسأله عن مصدر ما كان يأتيها به، ولم يردعه، ولم يوضّح له الحرام من الحلال.

والحكاية تؤكد دور التربية وأهميتها في توجيه الولد وتعليمه القيم والأخلاق إذ ليس يكفي إنجاب الولد أو إطعامه وتغذية جسده، بل لا بد من تربيته وتعليمه وتوجيه أخلاقه.

ويظهر اللسان في الحكاية أداة اتهام للمرأة لأنها استخدمته للطعام فقط ولتلقف الحاجات اليومية، وتشجيع الولد على تلبية تلك الحاجات، ولم تستخدم اللسان أداة توجيه وتربية وتقويم، فكانت مقصّرة في حقه، ومسيئة لولدها، فاقتضت الحكاية قطع لسانها عقوبة لها ، وفي هذا دلالة على أهمية زجر الولد وسؤاله عن أفعاله وكيف يمضي وقته ومن أين يأتي بالحاجات.

ويؤكد ذلك بصورة أوضح حكاية أخرى تروي أن ولداً مات أبوه وهو طفل، فأرسلته أمه إلى الكتّاب ليتعلم، ولما أتم مع رفاقه مرحلة التعليم، ودعهم الشيخ، وقال لهم: ليبحث كل منكم عن عمل له في هذه الحياة، وأن خير سبيل أن يعمل كل ولد في مهنة أبيه، ورجع ذلك الولد إلى أمه يسألها عن مهنة أبيه، فما كان من الأم إلاّ أن فتحت صندوقاً أخرجت منه حبلاً ورزمة مفاتيح، ناولتها لولدها وقالت له: كان أبوك لصاً يتسوّر البيوت ويسرق ما فيها، فأخذ الولد الحبل ورزمة المفاتيح وخرج آخر الليل فتسوّر بيتاً ثم دخل إحدى غرفه وفتح خزانة فأبصر أكوام الليرات الذهبية، فأخرجها، وأخذ يعدّها مئات مئات، وأخذ يحسب مقدار ما عليها من زكاة، ثم سمع صوت المؤذن يؤذن للفجر، فخرج إلى فناء الدار، وأخذ ينادي أهل الدار يوقظهم لأداء صلاة الفجر، فخرج إليه صاحب البيت وأولاده مذهولين، مدهوشين لما رأوا، وكان صاحب البيت حكيماً، فأدرك أن الولد لا يفهم معنى

اللصوصية، وأنه ربي خير تربية، وتلقى العلم، ولا ذنب له في كون والده لصاً، وما كان منه إلا أن صلّى الفجر مع أولاده وراءه، ثم عرض عليه الزواج من ابنته الوحيدة تقديراً لأخلاقه.

والحكاية كما هو واضح تؤكد أن التربية هي الأساس فهي التي توجّه الفرد وتجعله ينتصر على ظروفه ويتغلب على ما قد يكون في بيئته من عوامل ضعف.

ويلاحظ في الحكاية ظهور الشيخ في الكتّاب بوصفه معلماً، يزود الطلاب بالمعرفة، ولكنها معرفة نظرية، لا تغني عن تجربة الواقع، ويظهر الواقع اليومي هو المحكّ الذي يكشف معدن الإنسان من خلال ما يقدم عليه من أفعال، وما يتخذ من مواقف.

ويلاحظ في الحكايتين السابقتين غياب الأب، ووقوع عبء التربية على الأم وحدها، وهو عبء ثقيل، ولم تستطع في القصتين أن تنهض به النهوض الصحيح، مما يدل على مسؤولية الأبوين كليهما عن تربية الولد، وأن كيان الأسرة يتزعزع بغياب أحد عناصرها، سواء في ذلك الأم والأب والولد.

5-الحاجة إلى الولد:

يصور كثير من الحكايات ما لغياب الولد من أثر سيء في حياة الأبوين، ويؤكد معظم الحكايات الحاجة الماسة إلى الولد، ومن ذلك حكاية تروي أن زوجين لم يرزقا بولد، فكانا يضيقان ذرعاً بحياتهما، ويضجران، وطلبا ذات يوم من أحد الحكماء أن يدلهما على ما يسليهما، فنصح لهما بكرة من ذهب يتسليان بها، وطلبا من الصائغ أن يزودهما بمثل تلك الكرة، وأخذا يسهران معها يدحرجها كل منهما إلى الآخر، ويتقاذفانها معاً، ولكن لم يلبث الضجر أن نال منهما، فعادا إلى الحكيم يخبرانه بالأمر، فأجابهما أنه ما قصد بكرة الذهب سوى الطفل.

والحكاية تدل على مقدار حاجة الزوجين إلى ولد يملأ حياتهما، ويشغلهما، لأن غاية الزواج ليست محض المتعة إنما هي الإنجاب وحفظ النسل، والحاجة إلى الولد حاجة غريزية تحس بها المرأة ويشعر بها الرجل ويطالب بها المجتمع كله، ومن غير الولد لا تنهض الأسرة.

وقد برز الذهب في الحكاية معادلاً للولد يرمز له ويدل عليه لأن الذهب معدن نفيس ونادر وثمين، وهو لا يصدأ ولا يتغير على مرّ الزمان، وهو ذو قيمة نفسية واجتماعية كبيرة، ولونه الأصفر هو لون الشمس والقمح رمز الخصب والحياة، ومن هنا كان تعلّق الناس به، ومن هنا أيضاً كان رمزاً للولد، وكان الولد أغلى منه وأنفس.

وثمة حكاية أخرى تؤكد الحاجة إلى الولد وهي تروي أن امرأة عاقراً تمنّت على ربّها أن ترزق بولد ولو كان بطول عقدة الإصبع، وأجاب الله تعالى طلبها فرزقت بمثل ذلك الولد، وفرحت به أشد الفرح، كما فرح به أبوه، حتى إنه كان يصطحبه معه إلى الحقل، ويسليه وهو يزرع ويحرث، ويملأ حياته بهجة وسروراً، ولكن ذات يوم داسه الثور الذي يجر المحراث فقضى عليه.

والحكاية تؤكد الحاجة إلى الولد ولو كان على تلك الحالة من الضآلة، ولعل في تلك الضآلة ما يوحي بأن الولد هو فلذة من الكبد، ويؤكد ذلك قول الشاعر:

وإنمـــــا أولادنـــــا بيننــــــا	**أكبادنــــــا تمشــــــي علــــــى الأرض**
لــــو هبّــت الـــريح علـــى بعضـــهم	**لامتنعــــت عينــــي مــــن الغمــــض**

وليس غريباً بعد ذلك أن نجد نبيّ الله زكريا عليه السلام يتوسل إلى المولى تعالى راجياً أن يرزقه ولداً، وهو ما يُخبرنا به المولى عز وجل في التنزيل العزيز عن زكريا عليه السلام: "إذ نادى ربّه نداء خفياً، قال: ربّ إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً، ولم أكن بدعائك ربّ شقياً، وإني خفت الموالي من ورائي وكانت امرأتي عاقراً فهب لي من لدنك ولياً، يرثني ويرث من آل يعقوب، واجعله ربَ رضيا" (سورة مريم الآية 2-6).

وتدل الآيات على رغبة عميقة في نفس الأب في الإنجاب ورؤية الولد كما تدل على حرصه على أن يرثه من بعده ويرث قومه ويكون بذلك امتداداً له ولأسرته وتدل أيضاً على حرصه على أن يكون رضياً، وتلك المشاعر في نفس الأب هي مشاعر

حق وصدق لا يمكن أن ينكرها الرجل لأنها تعبر عن حاجة فطرية.

6- عقوق الأبناء:

ولكن من المؤسف بعد ذلك كله أن الأولاد يعقون آباءهم، ويسيئون إليهم، ويتنكرون لهم فلا يرعون لهم ذمة، ولا يقدرون شيخوختهم، بل في كثير من الحالات يتخلون عنهم، ويتركونهم للعجز والمرض، راكضين وراء لذاتهم وشهواتهم وهم الذين احتضنوهم صغاراً وربّوهم حتى ترعرعوا وكبروا.

ويؤكد ذلك العقوق حكايات كثيرة منها حكاية شهيرة جداً تروي أن أمّاً ربّت ولدها الوحيد خير تربية، إلى أن كبر وشبّ، فسعت إلى زواجه، وجاءت زوجته لتكيد لها، حتى إنها تظاهرت بالمرض، وادعت أن شفاءها في قلب إنسان تأكله، وأشارت على الولد بأمه، فأخذ أمه إلى بستان، وهناك انتظر حتى أخذتها سنّة من النوم، فشق صدرها واستخرج القلب، وأخذ يركض مسرعاً به إلى زوجته، ولكن بينما هو

في بعض الطريق تعثر ووقع على الأرض، فصاح القلب "الله" مشفقاً على الولد، فتنبه الولد وندم على ما فعل، وما كان منه إلا أن رجع إلى أمه، وطعن نفسه بالسكين، ليموت إلى جانبها.

والحكاية تعمد من غير شك إلى المبالغة لتجسّد أمرين اثنين، الأول عقوق الولد وغدره بأمه لأجل زوجته متبعاً شهوة نفسه، والثاني هو حب الأم لولدها وعطف قلبها عليه حتى وهو منتزع من صدرها، مما يؤكد رسوخ عاطفة الأم.

ومن ذلك أيضاً حكاية تروي أن زوجة ضاقت ذرعاً بحميها، وظلت تلح على زوجها حتى إنه حمل حصيراً، وساق والده إلى الجامع، وتركه هناك على الحصير، كي يتخلص منه، ورجع الحفيد إلى البيت، وسأل عن جده، فأعلمته أمه بمكانه، فأسرع إليه، وهو يحمل مقصاً، وما كان منه إلا أن قسم الحصير نصفين، ورجع بأحدهما إلى البيت، ولما رآه والده، يحمل نصف الحصير، سأله عن السبب، فأجابه: "خبأت نصف الحصير لك".

والحكاية بالغة الدلالة على المعاملة بالمثل، وضرورة الوفاء للوالدين، كي يتعلّم الأولاد الوفاء لآبائهم أيضاً، وقد جاء في المثل: "كما تدين تدان".

ومثل هذه الحكايات تعبر من جهة عن حالات واقعية، قد تلجأ فيها إلى المبالغة والتضخيم، ولكنها تظل بالغة الدلالة على الواقع، وما قد يكون فيه من عقوق، كما تعبر من جهة ثانية عن رغبة في الوعظ والتوجيه والتعليم، ولذلك أيضاً يتم اللجوء إلى المبالغة للعظة والاعتبار. وما الحكاية في الحقيقة إلا تعبير عن روح المجتمع، وطبيعة العلاقات القائمة فيه، وحقيقة الإنسان التي لا يمكن إنكار ماقد يكون فيها من سلبيات. وليس ذلك كله بغريب، فقد شهد التاريخ حالات كثيرة قتل فيها الأبناء آباءهم ليرثوا المال أو الملك من بعدهم.

ويؤكد ذلك كله المولى تعالى، فهو خالق البشر، والخبير بأمورهم، والعارف لما سيفعلون، فيخبرنا عز وجل أن بعض الأزواج والأولاد قد يكونون أعداء، يقول تعالى: "إن من أزواجكم وأولادكم عدواً لكم فاحذروهم" (سورة التغابن آية 14) ويلاحظ أن المولى عزّ وجل لم يعمم وإنما ذكر من التي تفيد التبعيض.

وفي غير موضع من القرآن الكريم أشار المولى عز وجل إلى ضرورة العدل والاحتراز وعدم الاستغراق في التعلّق بالمال أو الأولاد وأكد أنهم فتنة، فقال تعالى:"إنما أموالكم وأولادكم فتنة، والله عنده أجر عظيم (سورة التغابن الآية 15) ولكن المولى تعالى لم ينه عن حب الولد أو المال، إنما حذّر من الانشغال بهم عن الطاعة والعبادة، فقال عزّ وجلّ: "يا أيها الذين آمنوا لا تلهكم أموالكم ولا أولاكم عن ذكر الله" (سورة المنافقون الآية 9) كما قال تعالى: "وما أموالكم ولا أولادكم بالتي تقرّبكم عندنا زلفى" (سورة سبأ الآية 37)، كما أكد المولى تعالى حاجة الإنسان إلى المال والولد، ولكنه ذكرهما بوصفهما زينة، وجعل العمل الصالح خيراً وأبقى، فقال تعالى: "المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خير عند ربك ثواباً وخير أملاً" (سورة الكهف الآية 46).

ولقد واجه بعض الآباء عقوق أبنائهم بشيء من الحيلة، ومن ذلك حكاية تروي أن أحد الآباء تقدّم في العمر، وضاقت ذات يده، وما عاد يملك من متاع الدنيا إلا القليل، فتخلى عنه أولاده، وما عادوا يزورونه، ولا يساعدونه على شيء، فاشترى جرّة كبيرة، وأنزلها في حفرة في أرض حجرته، وجعل يملؤها بالكناسة يوماً بعد يوم حتى امتلأت، فسدّ فوهتها بالطين، ثم دعا إليه أولاده ولداً بعد ولد، وأخذ يخبر كل واحد منهم على انفراد بأنه ما يزال يملك الكثير الكثير، وأن هذه الجرّة له إن هو عني به، فتفانى كل

منهم في العناية

به، إلى أن وافاه الموت، فأسرعوا في تشييعه إلى مثواه الأخير، ثم بادروا إلى الجرّة وأخرجوها، وأخذ كل منهم يدعي أنها له، لأنه الأكثر عناية بوالده في حياته، ثم احتكموا إلى المختار، فأمر بإحضار الجرة، ولف رأسه بلفة كبيرة، ووضع الجرة فوق رأسه، ثم طلب من أحدهم أن يضربها بعصا، فإذا ما انكسرت فلهم عندئذ أن يلتقطوا ما يتناثر منها على الأرض، وكان يأمل أن يسقط على لفته أكثر ما فيها، وكانت النتيجة مذهلة للجميع.

والحكاية تكشف عن عقوق الأولاد لآبائهم، كما تكشف عن طمعهم في المال، وتؤكد أنهم لا يعنون بآبائهم إلا بقدر ما يستفيدون منهم، مما يدل على فساد في نظرة الأبناء إلى الآباء، وقيام هذه النظرة على المصلحة، بخلاف نظرة الآباء إلى الأبناء، التي تقوم على الحب والأمل والرجاء، إلا فيما ندر. ويلاحظ أن حيلة الأب في الحكاية ليست بالفاسدة، ولا المؤذية، إنما هي محض حيلةٍ ليضمن لنفسه الكرامة فيما تبقى له من حياة.

ويلاحظ أن اضطراب العلاقة بين الآباء والأبناء لا يكون على الأغلب إلا عندما يتقدم هؤلاء أو أولئك في العمر، وهنا تكمن المشكلة، إذ يتطلع الولد إلى المستقبل، مستقبله ومستقبل ولده، ولا يريد الالتفات إلى الماضي المتمثل في والده، ولذلك يجد صعوبة في الوفاء له، في حين يجد عذوبة في الاهتمام بولده، لأنه يمثل بالنسبة إليه المستقبل.

وبخلاف ذلك شعور الوالد، إذ إنه يظل متطلعاً إلى ولده وولد ولده، بل قد يتعلق بولد ولده مع تقدم العمر أكثر مما يتعلق بولده نفسه، لأن ولد ولده يمثل بالنسبة إليه مستقبلاً جديداً، ولذلك قيل في المثل: "لا شيء أعزّ من الولد سوى ولد الولد". ومهما يكن من أمر فإن الوالد يظل محباً لولده ولو عقّه أو قصّر في حقّه، ولا يمكن أن يتخلى والد عن ولده، ولو تخلى ولد عن والده، ولذلك قيل في المثل: قلبي على قلب ولدي، وقلب ولدي على الحجر.

ولقد أوصى المولى عز وجل بالإحسان إلى الوالدين، ورعايتهما في الكبر، فقال المولى عزّ وجل: "وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه، وبالوالدين إحساناً، إما يبلغن عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولاً كريماً"(سورة الإسراء الآية 23).

وواضح أن المولى عزّ وجل حثّ على الإحسان إلى الوالدين لعلمه تعالى وهو الخالق أن الإنسان سيقصّر في حق والديه، في حين لم يحثّ المولى على الإحسان إلى الولد لأن رعاية الولد غريزة لا تحتاج إلى تحريض.

7- سفه بعض الآباء:

ولا بد من الإشارة أخيراً إلى سفه بعض الآباء وغرورهم وجورهم على أولادهم وظلمهم لهم ولا سيما البنات منهم، ومن ذلك حكاية تروي أن أحد الملوك دعا إليه بناته الثلاث وسألهن أن يخبرنه عن مقدار حبهن له، فأخذت الأولى تبالغ في التعبير عن مقدار حبها له، فأعطاها وأجزل لها العطاء، ثم زوجها من أحد وزرائه، وكذلك كان حال الثانية، أما الثالثة، وهي الصغرى فيهن، فقد كانت صادقة إذ أخبرته أنها تحبه مثلما تحب كل بنت أباها، وأن حبها لزوجها سيكون أكبر، فحرمها من الإرث، ولم يعطها شيئاً، ثم أمر بتزويجها من الوقاد في الحمام، وعاشت هذه البنت مع زوجها حياة بائسة، سنين عديدة، وهي تساعد زوجها، وتحوك الثياب، وتدّخر المال، حتى وفّرت منه قدراً غير قليل، وأخذ زوجها يعمل في التجارة حتى أصبح من كبار التجار، فابتنت قصراً تجاه قصر أبيها، وطلبت من زوجها أن يدعو أباها الملك إليه، وهو لا يعرفه، ثم صنعت له حساء ووضعت خاتمها فيه، فلما رآه عرفها وعرف زوجها،وأدرك مقدار خطئه، واعتذر إليها، وأحسن إليها وإلى زوجها.

والحكاية تكشف عن غرور الأب، وحبه الملق، ورغبته في أن يمتلك وحده مشاعر ابنته، مما يدل على أثرة ونظرة محدودة.

ويلاحظ أن مثل هذا الغرور في الآباء قليل، ونادراً ما يظلم الآباء أبناءهم، وإذا ما ظهر شيء من ذلك فهو نادر، ومرجعه إلى سفه أو جهل.

ومهما يكن من أمر فإن وجود حكاية مثل حكاية هذا الملك المغرور إنما يدل على صدق الحكايات وعدلها وتوازنها، وتصويرها كل ما يمكن أن يكون سواء عقوق الأبناء أم ظلم الآباء، وهذا يعني وفاء الحكاية للحياة وصدقها في تصوير كل ما

فيها من أشكال المعاناة.

8- الولد والوطن :

ولكن يلاحظ أن بعض القيم قد تعلو على الولد نفسه، تأتي في مقدمتها الوطن، فهو قيمة أعلى، يضحي المرء لأجلها بنفسه وبولده.

ومن ذلك حكاية تروي أن أحد الرجال كان يحمل على ظهر دابته مؤونة للثوار، وكان بجانبه ولده، وبينما هما في بعض الطريق اعترضهما جند المستعمر، وطلبوا من الرجال أن يدلهم على موقع الثوار، فطلب منهم أن يقتلوا الولد أولاً، فدهشوا لطلبه، ولكنهم قتلوه، ثم طلبوا منه أن يدلّهم على موقع الثوار، فأبى، فهددوه بالقتل، فأكد لهم أن هذا غاية ما يتمناه، فسألوه عن سبب طلبه قتل ولده أمامه، فأجابهم بأنه عرف أنهم سيقتلونه، وكان يخشى أن يبقى ولده من بعده وهو طفل فيضعف ويدلهم على موقع الثوار.

والحكاية تدل على تضحية كبيرة بالولد والنفس من أجل قيمة عليا هي الوطن، لأنه أكبر من الولد ومن النفس، وأبقى منهما وأعظم.

ولا شك في أن تلك الحالة من الحالات النادرة، وهي حالة بطولة فذة، وقد تبدو غريبة أو نادرة، ولكنها حقيقية، ولا سيما في حالة المواجهة المباشرة مع العدو.

خاتمة:

والحكايات تدل في مجملها على رغبة حميمة في تواصل أفراد المجتمع بعضهم مع بعضهم الآخر، ولا سيما الأبناء والآباء، وهي تسعى جميعاً إلى تأكيد ذلك التواصل، بقدر كبير من المودة والحب والحميمية، وما الحكايات بحد ذاتها إلا شكل من أشكال ذلك الاتصال، فالحكايات ترويها الجدات للأحفاد، فهي وسيلة اتصال كما هي وسيلة توجيه وتربية.

وفي الحكايات قدر كبير من العاطفية، وهي سمة من سمات المجتمع الذي يحرص أفراده على التواصل والاتصال، ولولا العاطفية لما تحقق شيء من ذلك.

ويلاحظ أن النماذج الإيجابية في الشخصيات من آباء وبنين أكثر من الشخصيات السلبية، وإذا دل ذلك على شيء فهو يدل على رؤية إيجابية متفائلة.

والحكايات تشترك في طابعها العام مع سائر الحكايات الشعبية، فهي على الأغلب لا تحدد الزمان ولا المكان، ولا تسمي الشخصيات، ولا تصفها، وتكتفي من ذلك كله بما هو عام، لأن غايتها العموم ولا الخصوص، كما أن مادتها هي التجربة الإنسانية في شمولها.

ولعله من الصعب نسبة الحكايات إلى مكان أو زمان محددين، فهي مسموعة هنا وهناك، ومتداولة في أماكن متعددة في أرجاء الوطن العربي، بل ربما كان بعضها متداولاً في أصقاع مختلفة من العالم، والتشابه فيما بين بعضها وبعضها الآخر، أكبر من الاختلاف، حتى بالإمكان القول إنها ترجع إلى أصل واحد في المنشأ، ثم توزعت وانتشرت في البلاد والعباد، أو يمكن القول إنها تنوقلت من مكان إلى مكان ولم ينلها إلا قدر قليل جداً من التحوير، ولعل بعضهم يزعم أن حكاية ابتدعت في مكان، وأن حكاية أخرى تشبهها ابتدعت في مكان آخر، من غير أن يكون بينهما تواصل أو اتصال، وقد جاءتا متشابهتين بسبب وحدة التجربة الإنسانية التي عبرت عنها كل منهما.

وبالإمكان الإشارة إلى حكاية قلب الأم، فهي متداولة في معظم أقطار الوطن العربي وقد نظمها شعراً الشاعر اللبناني إبراهيم المنذر (1875-1950) ، وبالإمكان الإشارة أيضاً إلى حكاية الأب الذي أراد امتحان حب بناته له، وقد قسا على الصغرى منهن لصدقها وصراحتها، وهي نفسها الحكاية التي بنى عليها شكسبير مسرحيته: الملك لير. وكذلك حكاية الولد الذي بطول عقدة الإصبع، فقد رواها الأخوان جريم في مجموع الحكايات الألمانية (1812-1815) بقدر قليل جداً من الاختلاف.

وأياً كان الرأي، فإن المتفق عليه أن الحكايات ذات طابع عام، يمثل حالات إنسانية مشتركة، بل واحدة، ولذلك يصعب نسبة حكاية إلى زمان بعينه أو مكان بعينه، وربّ حكاية تعبر عن البحر والبحارة ولكنها ابتدعت في البادية، وليس ذلك على الخيال

بغريب، وهو عنصر أساسي في الحكايات، كلها، بل هو عنصر أساسي في أي شكل من أشكال الإبداع.

وإن ما تقدم من حكايات على سبيل المثال متداولاً في مدينة حلب وريفها، ولكنه لا يمثل بالضرورة هذه البيئة وحدها، فهو في معظمه متداول في أماكن أخرى في الوطن العربي أيضاً، ولذلك من الصعب نسبة تلك الحكايات إلى حلب أو بلاد الشام، أو قصرها عليها

ولكن بصورة عامة يمكن القول إن تلك الحكايات تمثل المجتمع العربي الإسلامي، وهو مجتمع حريص على سلامة العلاقة بين الآباء والأبناء ، ولذلك جاءت تلك الحكايات لنقد ما قد يكون في تلك العلاقة من سلبيات، ولتوجيهها نحو الأفضل.

ومهما يكن من أمر، فقد أدت تلك الحكايات دورها، ونهضت بمسؤولية التعبير عن الواقع، وأمانة التوجيه نحو الأفضل، وكانت شكلاً نابعاً من واقع الحياة، ومناسباً له، مثلما كانت علاجاً ناجعاً لذلك الواقع.

وستظل الحكايات مجالاً خصباً لدراسات اجتماعية وثقافية وإنسانية لا تنتهي لما فيها من غنى وعمق دلالة.

د. أحمد زياد محبّك



متابعات... متابعات... متابعات

الكاركاتير
فى الشعر العربى

الحديث عن الكاريكاتير في الشعر العربي، لا يعني تداخلاً مع فن الكاريكاتير المعروف عند رسامي الكاريكاتير، كما لا يعني توقفاً جامداً عند المصطلح بل يسعى إلى تناول هذه الزهرات المشرقة الجميلة في الشعر العربي، بمعناها المصرّ على إعطاء صورة مضحكة، مليئة بروح الدعابة والفكاهة، والعمل على إراحة النفس وإعطائها هذا الكم أو ذاك، من الجمال الذي يغني ويفيد ويمتع. وإن كان مثل هذا الفن، يؤذي الموصوف أو المقصود في بعض الأحيان، لأنه يلجأ إلى السخرية المرّة الجارحة في جانب من جوانبه، كما يلجأ إلى تضخيم هذا العيب أو ذاك، في جانب آخر، أو اختلاق صورة من المتناقضات في شخصية ما، لتكون الضحكة عالية مجلجلة عند السامع، وإن أدت إلى إرباك الموصوف ووضعه في حالة حيرةٍ ما بعدها حيرة..

يمكن هنا، لتقريب الصورة، أن نقف عند هذا الرسم الذي تركته لنا ريشة المتنبي، حيث مرّ برجلين قتلا جرذاً، وإبرازه للناس بتفاخر، فقال:

لقــــد أصــــبح الجـــــرذ المســـــتغير	**أســـــير المنايـــــا ســـــريع العطـــــبْ**
كـــــلا الـــــرجلين أتلـــــى قتلــــهُ	**فأيّكمـــــا غـــــلّ حـــــر الســــــلبْ**
وأيكمــــا كــــان مــــن خلفــــهِ	**فــــإن بــــه عضّــــة فــــي الــــذنبْ**

المتنبي، يضعنا أمام صورة تصل في سخريتها إلى حدّ كبير. وتكون قمة السخرية في البيت الأخير، عندما يسأل: أيكما

كان من خلف هذا الجرذ، لأنّ به عضة في الذنب؟

ثم انظر إلى المتنبي في مكان آخر، حين هجا ابن كروس هجاء مراً، يصل فيه إلى تقديم صورة خالدة من صور الكاريكاتير، رغم ما تحمل من سخرية وإيذاء وإيلام، يقول في ابن كَرّوس هذا:

فيا ابن كروّس يا نصف أعمى ... وإن تفخر فيا نصف البصير

تعادينا لأنا غيرُ لكن ... وتبغضنا لأنا غيرُ عور

ومن هذه الصور التي أجاد المتنبي في رسمها، قوله:

وجفونهُ ما تستقرّ كأنها ... مطروقة أوفتّ فيها حصرمُ

وإذا أشار محدثاً فكأنه ... قردٌ يقهقه أو عجوز تلطمُ

علينا بعد قراءة هذه النماذج التي قدمناها للمتنبي، أن نرى أن أبعاد ما أردنا الحديث عنه في موضوعه (الكاريكاتير في الشعر العربي). إذ يلحظ انّ كلّ صورة من هذه الصور، تحمل ملامحها الخاصة والعامة..

في الملامح الخاصة، وأعني الملامح التي يتفرد بها كلّ نموذج، نستطيع أن نكوّن صورة تكاد تحكي حكاية ساخرة عن شخص أو حالة.. ومثل هذه الحكاية تحمل قدرتها على إثارة الضحك، كونها حكاية غريبة إلى هذا الحدّ أو ذاك.

مثلاً، حكاية الرجلين والجرذ، وهنا لا أقصد الحكاية في بنائها الدرامي، فهي تثير الضحك، كون الرجلين يدوران بالجرذ ويعرضانه على الناس، وكأنهما خاضا معركة لا تماثلها معركة، وانتصرا فيها.. وسخرية المتنبي واضحة في كلّ مفردة من مفردات الأبيات، لأنه يضرب على وتر التضخيم منذ البداية في تقديمه لصورة الجرذ الصريع والرجلين، وصولاً إلى هذه العضة الموجودة في ذنب الجرذ!!

والخصوصية بادية أيضاً في حكاية ابن كروس، وفي الحكاية الأخيرة.. إذ تبرز الصورة لتقول بغرابة ما نشاهد، وبإثارته للكثير من الدهشة..

في الملامح العامة، وهي الملامح التي تشترك فيها النماذج وتلتقي، نلحظ أنّ فن الكاريكاتير في الشعر، يعتمد على بناء المفارقات والتناقضات، وإعطاء ومضة تشكل بنية التأثير وإثارة الضحك.. فإذا أخذنا البيتين القائلين:

وجفونه ما تستقر كأنها ... مطروقة أوفتّ فيها حصرم

وإذا أشار محدثاً فكأنه ... قرد يقهقه أو عجوز تلطمُ

وعدنا إلى الأبيات الأخرى، نجد إلى الاشتراك الواضح في بناء المفارقات والتناقضات، ثم إعطاء الومضة.. وفي هذين البيتين تحديداً /كمثال/ نلحظ خط المفارقة والتناقض في هذه الجفون التي لا تعرف الاستقرار.. ثم الومضة في شكله حين يشير محدثاً، ليكون قرداً يقهقه أو عجوزاً تلطم.. وطبعاً مثل هذه الومضة تحمل ما تحمل من تركيز وسخرية وإثارة..

لا نعني هنا، في الحديث عن الملامح العامة، أننا نستحضر كلّ مواصفات فن الكاريكاتير في الشعر العربي، إذ قد يضيف كلّ نموذج بحكايته وخصوصيته، ملمحاً عاماً يضاف إلى ما سبق. لكن الأبرز في قراءة الكاريكاتير في الشعر العربي، أنه يركز على المفارقات والتناقضات. وطبيعي أن فن الإضحاك والنكتة، يعتمد في بنيته على المفارقات والتناقضات في الموقف والكلمة والحركة. ولنا أن نراجع كلّ ما تستحضره الذاكرة من مواقف مضحكة، لنرى أن التناقض والمفارقة أهمّ ركيزتين فيها. إذ أنّ كلّ موقف مضحك، يعمد إلى المفارقة ليشكل صورة عميقة مؤثرة مضحكة. ويصعب أن تبرز الصورة المضحكة من خلال الموقف الهادئ الساكن العادي..

إنّ بناء صورة الكاريكاتير، تتطلب عيناً تستطيع أن تلتقط المدهش من جهة، وذهناً يستطيع أن يضع المفارقة في مكانها الصحيح من جهة ثانية. إذ لا يكفي أن يوجد الشاعر مفارقة ما، بل عليه أن يختار المكان المناسب لهذه المفارقة، وإلا ضاعت وذهبت هباء، رغم كونها مفارقة مدهشة أحياناً. لكن المكان

المناسب، يأتي في أهمية رسم الصورة، وهو ما تستطيع العين القادرة على التمييز المساعدة في بنائه البناء الصحيح..

يحضرني هنا قول ابن الرومي في وصفه لواحد من المغنين الذين لا يجيدون الغناء:

يفـــتح فـــاه مـــن الجهـــد كمـــا — يفـــــتح فـــــاه لأعظـــــم اللقـــــم

أبـــح فيـــه شـــذوذ حشـــرجةٍ — منظومـــــة فـــــي مقـــــاطع الـــــنغم

نبرتـــــهُ غصـــــة.. وهزتـــــهُ — مثـــلُ نبيـــب التيـــوس فـــي الغـــنم

كـــأنني طـــول مـــا أشـــاهده — أشـــربُ كأســـي ممزوجـــة بـــدمي

وفيه أيضاً يقول:

لـــه – إذا جـــاوبَ الطنبـــور محـــتفلاً– — صـــوت بمصـــر وضـــرب فـــي خراســـان

عـــواء كلـــب علـــى أوتـــار مندفـــة — فـــي قـــبح قـــردٍ وفـــي اســـتكبار هامـــان

معروف في هذا المجال ، أنّ ابن الرومي، من أمهر رسامي الكاريكاتير في الشعر العربي، لأنه كان يعطي الصورة المرسومة أروع ما يعطي من عصارة الفن... والأغلب أن ابن الرومي، الشاعر الذي تشاءم كثيراً، وأوجعته صورته القبيحة، كان يلجأ إلى السخرية والكاريكاتير ليوجد شيئاً من التوازن في المحيط وفي الذات الشاعرة.. ولا نستغرب أن يصل فن الكاريكاتير عنده إلى تناول صورته لتكون محطّ سخريته.. الشاعر هنا، يسخر سخرية قد تصل إلى حدّ البكاء، لأنّ تناول الذات على هذا الشكل، لا يمكن أن يعني تناولاً محايداً عادياً، بل على الأرجح أنه تناول جارح صارخ ناقم باكٍ:

مـــن كـــان يبكـــي الشـــباب مـــن جـــزع — فلســـتُ أبكـــي عليـــهِ مـــن جـــزع

لأنّ وجهـــي بقـــبح صـــورته — مـــا زال بـــي كالمشـــيب والصـــلع

إذا أخـــذت المـــرآة وســـلمني — وجهـــي –ومـــا مـــتّ– هـــول مطلعـــي

كـــي يعبـــد الله فـــي الفـــلاة ولا — يشـــهد فيـــه مســـاجد الجمـــع..

ثم انظر إلى هذه المقارنة التي يوردها ابن الرومي في أبيات تعبر خير تعبير عن جمال فن الكاريكاتير في الشعر العربي، حيث:

وجهـــكَ يـــا عمـــرو فيـــه طـــول — وفـــي وجـــوه الكـــلاب طـــولُ

مقـــابح الكلـــب فيـــك طـــراً — يـــزول عنهـــا ولا تـــزولُ

فالكلـــب وافٍ وفيـــكَ غـــدرٌ — ففيـــكَ عـــن قـــدرهِ ســـفول

وقـــد يحـــامي عـــن المواشـــي — ولا تحـــامي ولا تصـــولُ

وأنـــتَ مـــن بيـــت أهـــل ســـوءٍ — قصـــتهم قصـــة تطـــولُ

وجـــوههم للـــورى عظـــات — لكـــنْ أقفـــاءهم طبـــولُ

نســـتغفر الله قـــد فعلنـــا — مـــا يفعـــل المـــائق الجهـــولُ

مـــا إن ســـألناكَ مـــا ســـألنا — إلا كمـــا تســـأل الطلـــولُ

صـــمّتْ وعيّـــتْ فـــلا خطـــابٌ — ولا كتـــابٌ ولا رســـولُ

مســـتفعلن فـــاعلن فعـــول — مســـتفعلن فـــاعلن فعـــولُ

بيـــــت كمعنـــــاك لـــــيس فيــــهِ معنـــــــى ســـــوى أنـــــه فضـــــول

قد يجد الكثيرون أنّ الهجاء في الشعر، هو المدخل الصحيح إلى ما نسميه الآن وإن تجاوزاً فنّ الكاريكاتير في الشعر العربي. وقد ألتقي مع القائلين بذلك في جزء، وأختلف معهم في جزء آخر. إذ يصح القول إن الهجاء في الشعر لا يستطيع أن يحمل الصورة الكاريكاتيرية، بل يأتي ليكون هجاء خالصاً لا علاقة له بما ندعوه اليوم بفن الكاريكاتير..

إنّ أول ما يتصف به شعر الكاريكاتير العربي، يجب أن يدلّ على صورة ذات بناء معماري غير متناسق. فالصورة تظهر جزءاً من البناء بشكل مضخم مثير للضحك لا البناء كله. من هنا كان التركيز على الجزئيات في شعر الكاريكاتير من خلال طبيعة الكليات.. وكما نعلم، فإن عدم التناسق هو الذي يثير الضحك، بينما لا نجد في بناء متناسق أي شيء مضحك..

ونعرف أنّ الهجاء في الشعر العربي بشكل عام، جاء أصلاً للتقليل من قيمة المهجو. وهذا يعني أنّ الهجاء يحمل كثيراً من المبالغة والاختلاق والتزوير، إذ لا يستطيع الشاعر أن يقلل من قيمة المهجوّ، دون إلصاق الكثير من الصفات السيئة به. وإذا كانت بعض الصفات بشكل ما، قريبة من صورة المهجو، فإنّ الأغلب الأعم بعيد عن صورته. فالشاعر يلصق الكثير من السلبيات، لتكون صورة المهجو، على شكل يخالف الحقيقة ولا يمتّ إليها بأي صلة في كثير من الأحيان، إن لم نقل بشكل دائم..

والافتراق، أو الاختلاف بين ما هو كاريكاتوري، وغير كاريكاتوري في شعر الهجاء يلحظ أحياناً ببساطة، ويحتاج في بعض الأحيان إلى عين خبيرة حتى تفرق وتضع كلّ نوع في مكانه الصحيح. وحسب رأيي، فإن الصورة الكاريكاتيرية صورة جزء مضخم كما أسلفت، ولا يكفي أن تكون مضحكة، على سبيل المثال، فإنّ قول الحطيئة:

أبـــتْ شـــفتايَ اليـــوم إلا تكلمـــا بســـوءٍ فـــلا أدري لمـــن أنـــا قائلـــهْ

أرى لـــي وجهـــاً قـــبح الله خلقـــه فقـــبح مـــن وجـــه وقـــبح حاملـــهْ

هذا القول يعدّ من الهجاء الذي لا يقترب من الكاريكاتير، فهو هجاء خالص لا يضع فيه الشاعر أي رسم من رسوم الكاريكاتير، لأنه لا يلجأ إلى هذه الألوان التي تضيف حركة نرى فيها بالخروج عن القاعدة ما يثير الضحك كما أنّ الحطيئة، وهو شاعر الهجاء المعروف، لا يلجأ إلى تضخيم أي جزئية من الجزئيات، بشكل يثير المشاعر ويلفت الأنظار. كل ما يقوله الحطيئة، وكلّ ما يريد أن يقدمه على مائدة الهجاء، يتمثل في هذا الوصف المجرد لقبح وجهه، ثم توجيه الشتيمة للوجه وحامله.

طبعاً قد تضحكنا الصورة، وقد تستوقفنا لما فيها من غرابة وطرافة لكنها في كلّ الأحوال، لا تخرج عن كونها صورة عادية لا دخل لها بفن الكاريكاتير وإذا أخذنا هنا قول الحطيئة وهو يعابث أمه:

تنحـــي فـــأجلس عنّـــا بعيـــداً أراح الله منــــــــكِ العالمينـــــــا

أغربـــالاً إذا اســـتودع ســـراً وكانونــــاً علـــى المتحـــدثينا

نلحظ شيئاً من الاختلاط بين الهجاء الخالص، والكاريكاتير. لأنّ تداخل الألوان يجعلنا نقف أمام البيت الثاني وقفة تأمل. التمثيل موجود كما نلحظ كذلك التضخيم، إضافة إلى روح النكتة. وإذا شئنا التعمق، فإننا نلحظ غياب الحركة الكاريكاتيرية. لذلك يحدث الخلط. ويمكن أن نضع هذين البيتين في مجال الهجاء دون القول بالصورة الكاريكاتيرية كما نستطيع أن نضعهما في التصوير الذي ينتمي إلى الكاركاتير. وهذا ما يجعلنا نرى أن الهجاء يمكن أن يكون بين الهجاء الخالص، والصورة الكاريكاتيرية في بعض الأحيان. وقد أرى أن وضع الروح الحركية في الصورة من دعائم فن شعر الكاريكاتير. لأن هذه الحركة، تجعل الصورة حية حيوية، ولا تتركها جامدة باردة. وربما تكون الحركة، وإن كانت ساكنة، ناشئة في كثير من الأحيان، جراء التضخيم كما أسلفت. وهو ما يلجأ إليه رسامو الكاريكاتير في العصر الحالي.

بعض الهجاء قد يكون أشدّ إيلاماً وأثراً من القتل، وإن لم يكن فيه شيء من الصور الكاريكاتيرية. ومن منا يستطيع أن ينسى قول جرير في بني نمير:

فغـضّ الطـرفَ إنـك مـن نميـرٍ فــــلا كعبــــاً بلغـــتَ ولا كلابــــا

فهذا البيت أثر تأثيراً لا حدّ له.. وقد قيل: "كان الرجل من نمير إذا قيل له ممن الرجل يقول من نمير وأمال بها عنقه. فلما

هجاهم جرير.. صار إذا قيل لأحدهم ممن الرجل يقول من بني عامر. وما لقيتُ قبيلة من العرب بهجو ما لقيت نمير بهجو جرير.." فقد كان الهجاء شديد الوقع والتأثير، وكان الشاعر قادراً على الكثير من خلال هجائه. وربما أضافت روح الكاريكاتير الكثير للهجاء، حين حولت الصورة من مجرد صورة هجاء تقلل من قيمة المهجو وتحط من قدره، إلى صورة تثير في كثير من الأحيان موجة من الضحك لا تحدّ.

وإذا كان الهجاء الخالص لا يضحك ولا يثير السخرية أحياناً، فإن الكاريكاتير يعتمد على الصورة الساخرة التي تعمل على إثارة الضحك. وإذا أخذنا هنا قول أبي دلامة وهو يهجو نفسه:

ألا أبلـــغ لـــديك أبـــا دلامـــةْ ... فلســـتَ مـــن الكـــرام ولا كرامـــةْ

جمعـــت دمامـــة وجمعـــتَ لؤمـــاً ... كـــذاكَ اللـــؤم تتبعـــه الدمامـــةْ

إذا لـــبس العمامـــة قلـــتُ قـــرداً ... وخنزيـــر إذا نـــزع العمامـــةْ

فإنّ الصورة في جزئها الكاريكاتيري البسيط، تعتمد على البيت الأخير، حيث تثير في النفس المتلقية شيئاً من التعجب والطرافة. ونلحظ هنا بداية ظهور الحركة التي ذكرتها فيما مضى. وهذه الحركة في الأغلب الأعم، حركة سريعة رغم بساطتها الظاهرة. فالشاعر لا يركّب ولا يضخم جزئية، ولا يضيف إضافات تجعل الصورة تتفجر بما هو مفاجئ..

كما نلحظ في كلّ ما أوردناه من أبيات سابقة، لا نستطيع أن نجد صورة كاريكاتيرية خالصة لكن يمكن القول إن النبع الأساسي للصورة الكاريكاتيرية يأتي من الهجاء وهذا أمر لا جدال حوله. فكل خطوة نخطوها في دراسة الكاريكاتير في الشعر العربي، تحيلنا مباشرة إلى شعر الهجاء. والصعوبة تبرز حسب ظني عند التفريق، لأنّ التداخل شديد. إذ يصعب أن تخرج ببساطة شعر الكاريكاتير، لتقول إنه ينتمي إلى هذا الفن تحديداً. ولأنّ الدراسة، لم تفرق حتى الآن بين هذا المفهوم وذاك في الشعر العربي، نجد أنفسنا أمام حالة غائمة إلى حد ما..

في دراسة الشعر العربي، وما أكثر الدراسات، كان الاتجاه منصباً عند دراسة شعر الهجاء على طبيعة هذا الشعر بوصفه شعر هجاء ليس إلاّ. ولم يكن هناك أي اهتمام بشعر الكاريكاتير. وإذا كانت هناك بعض المحاولات، فإنها في الأغلب الأعم لم تخرج عن مجرد كونها محاولات جنينية تشير إلى الظاهرة ولا تدرسها. إذ يصعب الإدعاء أنني أول من أشار إلى ظاهرة الكاريكاتير في الشعر العربي.

إنّ توقفي هنا عند أبيات الهجاء التي تحتمل أن تكون بين هذا وذاك في الشعر العربي، إنما كان لوضع اليد على مفصل الشعر الذي يمكن أن يكون هجاء خالصاً من جهة، ويمكن أن يداخل الحس الكاريكاتيري من جهة ثانية. وفي مثل هذه الأبيات يصعب أن نعطي حكماً نهائياً ننسبها به إلى هذا أو ذاك. لكن وإن صعب علينا الحكم النهائي، فإنّ الدخول إلى معرفة فن الكاريكاتير في الشعر العربي، لا يمكن أن يتم بشكل صحيح، دون التوقف عند العديد من مثل هذه الأبيات:

يمكن أن نأخذ هنا قول ابن الرومي:

أقصرٌ وعورٌ وصلعٌ في واحدِ

شواهد مقبولة ناهيك من شواهد

تخبرنا عن رجل مستعمل المقافدِ

وإذا علمنا أن القفد هو صفع القفا بباطن الكف. نستطيع أن نقف أمام صورة غريبة، لرجل غريب. ومثل هذا الهجاء الذي يعتبر ابن الرومي من شعرائه الأوائل منزلة دون منازع، لا يمكن أن يمر هكذا دون أن يثير في النفس الكثير. وإن قلّ كم الكاريكاتير فيه، والذي يمكن أن نلحظه بكثرة في شعر ابن الرومي.

إنّ هذه الأبيات الثلاثة، وهي في كلّ الأحوال لشاعر مجيد في الشعر الكاريكاتيري، تعبّر عن كثير من الصفات التي يمكن أن تكون نموذجاً لشعر الهجاء، ونموذجاً مقبولاً إلى حد ما، بداية لفهم شعر الكاريكاتير.. يمكن أن نلحظ هنا سرعة الوزن التي لا بدّ أن تدهشنا وتدفعنا إلى التساؤل، في الوقت الذي نقفز فيه قفزاً مع ابن الرومي. كما نلحظ اجتماع كلّ هذه الصفات الغريبة العجيبة في شخص واحد، بشكل لا يمكن إلا أن يلفت الأنظار. كما نلحظ هذا التوظيف الذكي لاجتماع مثل هذه الصفات في

هذا الشخص. ويمكن التساؤل هنا: هل تؤسس هذه الأبيات الثلاثة، في نغمها وتناغمها، لفهم الكاريكاتير في الشعر العربي بشكل صحيح.. أم أنّ علينا أن نغوص أكثر في عملية البحث، لنخرج بتعريف أوفى لفن الكاريكاتير في الشعر العربي؟؟.

أميل إلى القول إن الأبيات الثلاثة، إضافة إلى ما تقدم من أبيات، يمكن أن يعطينا مدخلاً لا أكثر لفهم شعر الكاريكاتير. والتأسيس الصحيح يجب أن يتقدم خطوات حتى يجد أرضية صلبة متماسكة لفهم الكاريكاتير في الشعر العربي بشكل دقيق.. وهذا لا يعني أننا في كلّ ما قدمناه، كنا بعيدين عن أصل وجذر موضوعنا، لأنّ ما تقدّم وضعنا أمام صورة واضحة بينت شعر الهجاء في صورته الخالصة، كما بينت التداخل الذي يحدث أحياناً، ليكون الكاريكاتير داخلاً في هذا الجزء أو ذاك من الشعر المشار إليه..

في شعر الكاريكاتير، ينتقل الشاعر ليكون صاحب ريشة قادرة على الرسم بصورة ترينا لوحة كاريكاتورية متكاملة.. ويحتاج الشاعر في ذلك إلى أدوات تضاف إلى أدوات فن الهجاء.. فشاعر الكاريكاتير يجمع الهجاء والقدرة على الرسم وبث صورة حكائية ذات روح ساخرة حادة في شعره. وهذا يعني أن شاعر الكاريكاتير، شاعر هجاء أولاً، ورسام بارع ثانياً. وعليه أن يضيف الرسم وتضخيم الجزئيات إلى الهجاء، ولا نستطيع أن نفهم ذلك فهماً صحيحاً متكاملاً، إلا حين ندرس النماذج الكاريكاتيرية في الشعر العربي دراسة وافية.. فماذا نجد عند دراسة مثل هذه النماذج؟

دراسة نماذج الشعر العربي التي تعطينا أمثلة واضحة على الصور الكاركياتورية، كثيرة ومتنوعة ومتعددة، ولا شك أنّ هناك نموذجاً قد يكون أقوى من الآخر في الإشارة إلى خصوصية هذا الفن. واعتقادي راسخ، أنّ شاعر الكاريكاتير يجب أن يكون متفوقاً في دقة الاختيار والرسم والوصول إلى النقطة المفصل في هذا المجال. إذ لا ينشأ فن الكاريكاتير من خلال لقطة تأتي هكذا دون دراسة ودراية، وهذا لا يعني بطبيعة الحال أنني ألغي الأهمية الكامنة في طفرة الإبداع. لأنّ كثيراً من الصور، شديدة الجمال والتأثير، قد تكون نتاج طفرة الإبداع هذه.

قد نتوقف مرة إثر مرة عند بيتي ابن الرومي القائلين:

قصـرتْ أخادعـه وطـالَ قذالـهُ	**فكانـهُ متـربّص أن يصـفعا**
وكأنمـا صـفعتْ قفـاهْ مـرةً	**وأحـس ثانيـة لهـا فتجمعـا**

فابن الرومي في تصوير الأحدب، ورغم تعاطفنا الإنساني مع الشخص، يحيل المادة الخام إلى صورة لا تستطيع معها الوقوف على الحياد. الأحدب بشكل دائم على هذا الشكل الثابت، وأنت قد تمر به، فلا تفكر، ولا يذهب بك التفكير أبعد من أنك تنظر إلى أحدب. لكن ريشة ابن الرومي، بل قل عينه الناقدة، لم تترك لهذا الشكل أن يمر هكذا!! بل أعطته حالة من حالات التركيز، ليتحول إلى مادة مضحكة.. وإذا دققنا النظر، نلاحظ أن الشاعر يدخل في لبّ الشكل المأساوي، ليجعله شكلاً كاريكاتيرياً مثيراً للضحك.. نعود هنا إلى أساس الفكرة، أساس الصورة، لنجد أنّ شكل الأحدب، يثير الشفقة لا السخرية، الألم لا الفرح، الدمعة لا الابتسامة، فكيف انقلب كلّ ذلك، لتكون الصورة على غير ما كانت عليه؟؟

إنها براعة الشاعر، وهذا الحس الداخلي المتصف بالكثير، إذ لا نستطيع أن نجرّد الشاعر من نزعة عدوانية ما. قد يخالفني البعض الرأي، لكنني أجد في المنطوق العام، أن الشاعر لا يخلو من رغبة في الانتقام.. رغبة من الهجوم على إنسانية الإنسان وكل هذا لا يقلل من عبقرية الصورة المرسومة.

إذن في التحليل، نجد أن الشاعر، ينقل المبنى السكوني إلى مبنى حركي، ليعطي الصورة شحنة كاريكاتيرية. فالسكون أو العلة في سكونها، لا تقول شيئاً. وعندما تفجر حركتها، تستطيع أن تقول الكثير.. نلحظ ذلك في قول المتنبي:

وجفونـه مـا تسـتقرّ كأنهـا	**مطروقـة أوفـت فيهـا حصـرمُ**
وإذا أشـار محـدثاً فكأنـه	**قـردٌ يقهقـهُ أو عجـوز تلطـمُ**

فالقبح في ابن كيغلغ الموصوف هنا، قبح ساكن، لا يعبر في سكونه إلا عن القبح، لكن المتنبي في إضافة الصورة والحركة، يجعل القبح مضحكاً، ويمكن أن تكون الحركة هنا خاصية في فن الكاريكاتير

الشعري، إلى جانب خاصية الربط بصورة أخرى. إذ الانفجار الحادث هنا يأتي من صورة القرد الذي يقهقه أولاً، والعجوز التي

تلطم ثانياً. لكن في كلّ الأحوال، لا تبلغ حالة التشفي هنا مستوى الضحك من العاهة الخلقية. وذكاء المتنبي في البيتين أتى جراء تركيز الضوء مباشرة على الشطر الأخير، ليكون شطر المركز.. بينما نجد في قوله:

وتعجبنـــي رجـلاكَ فـــي النعـل إننـــي — رأيتــــك ذا نعـــــلٍ إذا كنـــتَ حافيـــا

وإنــــكَ لا تـــدري ألونـــك أســـودٌ — مـــن الجهــل أم قــد صــار أبــيض صــافيا

ومثلــك يــؤتى مـــن بـــلادٍ بعيـــدةٍ — ليضــــحك ربّــــاتِ الحـــداد البواكيـــا

وفي قوله:

فيـــا ابـنَ كـروّس يـــا نصــف أعمـــى — وإن تفخـــر فيهـــا نصـــف البصـــير

تعادينــــــا لأنّـــــا غيـــــر لكــــنٍ — وتبغضـــــنا لأنـــــا غيـــــر عــــورِ

نجد اقترابـاً شديداً من تشفي ابن الرومي إذ لا يستطيع المتنبي هنا إبعاد الكره الشديد، والنقمة وحبه للانتقام. وإذا كنا نجد عند المتنبي المثال في القدرة على ضبط إيقاع الصورة، لتكون صورة مثيرة للضحك في سخريتها، وفيما تحمل من كم كاريكاتيري، فإنّ كلّ ذلك لا يستطيع أن يبعد عن الأذهان كره المتنبي للزمن والمجتمع والمحيط، لأنه لم يحصل على ما يريد الحصول عليه.. إذ كان يأمل، وهو عبقري الشعر، ويعرف أنه كذلك، أن يكون له أكثر مما كان بكثير..

كأننا هنا ننساق للحديث عن دوافع كتابة شعر الكاريكاتير، والتي تلتقي في جزء منها مع دوافع كتابة شعر الهجاء، لتضيف زيادة في ملاحقة الجزئيات وتحويلها إلى كليات. وطبيعي أنّ الكره موجود في الأغلب الأعم في قصيدة الهجاء. بينما لا يصح أن نعمم في شعر الكاريكاتير، إذ قد يوجد الكره، وأحياناً التشفي والحقد، لكن في بعض الأحيان يكون الدافع للإضحاك هو المقصود ليس إلاّ.

صحيح إنّ فن الكاريكاتير، في كثير من الأحيان، يقول الخطأ ويشير إليه ليصار إلى التخلص منه. لكن يصح أيضاً القول إنّ فن الكاريكاتير قد يعمد إلى الإضحاك، ليكون شعراً كوميدياً. وقد تتداخل كلّ الأغراض، لتشترك في المجرى والمصب. ولا نستبعد أن يكون شعر الكاريكاتير حمّال أوجه، والمبدع أكثر منه، ما استطاع أن يتوافق مع كلّ الأذواق لتأخذ منه ما تريد. فهو شعر الخاص، كما شعر العام. وهذه خاصية جميلة وذكية حين يستطيع الكاريكاتير الوصول إليها في الشعر وغير الشعر. حتى لا نقول إنّ كلّ شعر الكاريكاتير جاء على نمط واحد لا يتغير ولا يتبدل.

لا بدّ أن نتذكر هنا -مرة أخرى- قول المتنبي واصفاً رجلين قتلا جرذاً وأبرزاه للناس يعجبان من كبره:

لقـــد أصـــبح الجـرذ المســـتغيرُ — أســـير المنايـــا ســـريع العطـــبْ

رمـــــاه الكنـــــانيّ والعـــــامريّ — وتـــــلاهُ للوجـــــه فعـــــلَ العـــــربْ

كـــــلا الـــــرجلين أتلـــــى قتلـــــه — فأيكمـــــا غـــــلّ حـــــر الســـــلبْ

وأيكمـــــا كـــــان مـــــن خلفـــــهِ — فـــــإنّ بـــــه عضـــــة فـــــي الـــــذنبْ

فالصورة هنا تلجأ إلى الإضحاك والسخرية والرسم الذكي البارع. وواضح أن الشاعر لا يحمل ضغينة للرجلين، كما أنه بعيد كلّ البعد عن التشفي والحقد. عن عين الشاعر الناقدة، العين القادرة على الالتقاط السريع، رأت المنظر، فلم تتركه يمر دون تسجيل.

قد نجد أنّ مثل هذه الصورة تحتمل التكرار. لكن الشاعر يجعل مع هذا التصوير البارع، مسألة التكرار غير واردة عند من يقرأ هذا الشعر على أقل تقدير. إذ لا داعي إلى هذا التباهي بقتل الجرذ، ولا داعي للتفاخر بفعل لا يحتاج إلى التفاخر. هذا ما يريد الشاعر قوله، خاصة عندما ركز سخريته في الشطر الأخير من الأبيات، لتكون الصورة كاريكاتيرية في هذا التركيز تحديداً، إذ يبدو واضحاً أنّ حذف الشطر الأخير، أو تغييره، يفقد الصورة بعدها الكاريكاتيري، ولا يخرج بها عن صورة عادية تروي حادثة عابرة لا نتوقف عندها كثيراً.. فماذا يعني هذا؟؟

إنّ قراءة شعر الكاريكاتير تضعنا أمام قاعدة تقول بالتدرج وصولاً إلى بؤرة مركزية تثير الدهشة. وكلما كانت هذه البؤرة قوية التأثير، كلما كان الكاريكاتير أقوى وأقدر على شد الانتباه. وقد تشبه هذه البؤرة الانفجار في بعض الأحيان، وهو انفجار يأتي بعد سكون متدرج إلى ما.. وكثيراً ما يأخذ الشاعر في بناء الخطوات بناء تصاعدياً، وصولاً إلى الذروة، دون إشعار القارئ بما في الذروة من مخزون. بمعنى آخر، كثيراً ما يعمد الشاعر إلى المفاجأة، لتأخذ الصورة قوتها، ولتفعل فعلها. ولا نستغرب أن تكون البؤرة في أحيان كثيرة، مغايرة للمتوقع، ومخالفة لما نظن. لأن إدهاشها ينبع من هذه النقطة تحديداً. إذ لو ترك لنا الشاعر الصورة كما نتوقع، وكما نريد، لما فعل شيئاً من جهة، ولما أثر في ذواتنا التأثير لمطلوب من جهة ثانية لنأخذ مثلاً قول أحد الشعراء في وصف قوم بخلاء:

قـــوم إذا أكلـــوا أخفـــوا كلامهـــم — واســتوثقوا مـــن رتــاج البــاب والـــدار

لا يقـبس الجــار مـــنهم فضــل نــارهم — ولا تكـــف يـــد عـــن حرمـــة الجـــار

وقول آخر:

ســمعتُ المـــديح أناســـاً دون مـــالهم — ردّ قبـــيحٌ وقـــول لـــيس بالحســـن

فلـــمْ آخـــذْ مـــنهم إلا بمـــا حملـــتْ — رجـــلُ البعوضـــةِ مـــن فخـــارة اللـــبن

وقول حسان بن ثابت:

لا بـأس بـالقول مـن طـولٍ ومـن عظـم — جســم البغـــال وأحـــلام العصـــافير

كـــأنكم خشـــب جـــوفٌ أســـافلهُ — مثقـــبٌ فيـــه أرواح الأعاصـــير

وقول جرير:

زعـــم الفـــرزدق أن ســـيقتل مربعـــاً — أبشـــرْ بطـــول ســـلامة يـــا مربـــعُ

فالبؤرة هنا لها عدة مستويات. إذ قد تكون بؤرة موزعة يمكن استخلاصها من الكل. ويمكن أن تكون بؤرة قريبة، حتى تصبح الأبيات اللاحقة متصلة بها. كما يمكن أن تكون بؤرة ذات عمق، لتعطي الدال دائماً على ما يريد الشاعر قوله في كلّ كلمة لاحقة..

طبعي أن تكون الصورة الكاريكاتيرية صورة موزعة بين القوة والأقل، حسب تركيز البؤرة، وتركيز شحنتها. والشاعر الأكثر قدرة على تركيز شحنة البؤرة يعمد إلى جعلها محوراً تدور حوله بقية الأبيات أو المعاني. وفي كل نص شعري من النصوص السابقة مثال حي على نوع هذه البؤرة وشكل توزعها أو تركيزها.

في القول "قوم إذا" تنفتح البؤرة على صورة عامة، تقول الكثير. لكنها كما نلحظ لا تلجأ إلى أي تركيز شديد. وعلينا في متابعة الصورة أن نلمّ الأجزاء والألوان لنكمل البؤرة التي نتحدث عنها. لا ننكر أننا أمام صورة كاريكاتيرية تثير الضحك. لكن ليس هناك تفجير للصورة في شطر محدد.. وهو ما يختلف في الأبيات اللاحقة..

نلاحظ كم المخزون في "حملت رجل البعوضة من فخارة اللبن" و"جسم البغال وأحلام العصافير" ثم "أبشر بطول سلامة يا مربع"..

فهنا التركيز وعلوّ وتيرة البؤرة، واشتداد شحنتها.. وكلّما مضينا في قراءة هذه الأبيات أو تلك، لا بد أن نعود إلى البؤرة المركزية التي تصل في أحيان كثيرة لتكون مثلاً يتردد على كلّ لسان. والشاعر بذلك يصل إلى أفضل ما يريد الوصول إليه. صحيح أن كلّ الأبيات في قصيدة الشاعر تؤدي غرضها وما تريد أن تقوله، لكنها لا تبتعد عن كونها أبيات المحور الذي شكل البؤرة.

هل نصل بذلك إلى تحديد أو معرفة فن شعر الكاريكاتير بشكل صحيح..؟؟ سؤال يقود إلى الكثير من الإجابات، كما إلى الكثير من الأسئلة.. لكن حسب ظني، يبقى فن الكاريكاتير في الشعر العربي، قابلاً للكثير من الدراسة. وما قدمته لا يشكل إلا نوعاً من المدخل حتى الآن.

طلعت سقيرق



متابعات... متابعات... متابعات

بحوث

العدد الماضي

ضمّ العددُ /365/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر أيلول / سبتمبر 2001 أربعة بحوثٍ متنوعة الموضوعات، مختلفة المشارب، حتى ليصدق فيها قول القائل: "من كل داليةٍ عنقود" وهي:

1-الخيال والتخييل في أدب الأطفال. د: سمر روحي الفيصل.

2-أثر البيئة في نشوء الفكر. د.محمد بدر الدين زيتوني

3-المنهج السيميائي. د. حلاّم الجيلالي

4-نديم محمد من خلال شعره: عبد اللطيف محرز.

أولاً: الخيال والتخييل في أدب الأطفال. د.سمر روحي الفيصل:

كانت بداياته الأدبية الطفلية جادّة، حيث الهوايةُ والميل الذي احتضنته الطفولةُ في التعليم، وتدريس أدب الأطفال لطلبة دور المعلمين في حمص، ومن ثم توجّهه نحو الإبداع القصصي، فأصدر سلسلة قصص الحكماء للأطفال عام 1976 انطلق بعدها لدراسة أدب الطفل في سورية، ومن ثم ثقافة الطفل، فأصدر عدداً من الكتب الهامة التي تميّز بها من بين أقرانه نقّاد الأطفال، حيث ظل يواصل هذه الكتابة النقدية حتى يومنا هذا في حين توقف عددٌ ممن انطلق معه في بداية السبعينيات من القرن العشرين، ومن كتبه التي غدت مراجع في بابها نذكر:

1-قصص الأطفال في المدرسة الابتدائية السورية .

2-مشكلات قصص الأطفال في سورية .

3-ثقافة الطفل العربي.

4-تنمية ثقافة الطفل العربي.

5-أدب الأطفال وثقافتهم .

وفي هذا البحث الموسوم بـ (الخيال والتخييل في أدب الأطفال) يركّز د. الفيصل اهتمامه حول معطيات الخيال الذي يُعَدُّ قوةً من قوى العقل البشري، أو مهارةً عليا من مهارات التفكير اللفظي، فيؤكّد أن الإنسان يولد وهو يملك إمكانية الخيال الذي ينمو ويتطور بتقدّم العمر فينضج في أخريات مرحلة الطفولة المتأخرة.

لكن هل يتساوى الأطفال في هذه الهبة الإلهية؟.. وهل النمو مطّردٌ وموزّعٌ بالتساوي بين الجميع؟..

يبيّن البحث أن الخيال ينمو عشوائياً فردياً من دون أن يبلغ بالضرورة مرحلة النضج، لكنه بفعل التربية والأدب والمؤثرات

الثقافية الأخرى يصبح اتجاهه إلى النضج أفضل.

والخيال حاجةٌ ضروريةٌ، لسير الإنسان في ركاب التقدم والحضارة، وهو لدى الطفل على جانبٍ من الأهمية يساعده على النمو السليم.

حلّل الباحث فعالية الخيال استناداً إلى أدب الأطفال وحده، ورأى من المفيد أن نلاحظ انطلاق اللغة، وعلم النفس اللذين يحدّدان سمتي الخيال الأساسيتين: الارتفاع فوق الواقع، وتكوين الصور، لأن الخيال في أثناء تشكيل الصور لا ينسخ ما يضمّه الواقع. بل ينتخب منه جزئياتٍ يُكوّن منها صورةً لا مثيل لها في بيئته وواقعه"..

ثم يعمد إلى تحليل أنواع التخييل الأدبي تحليلاً نقدياً قادراً على تحديد الأثر في حياة الطفل العربي فيقف عند:

1-التخييل المرئي: إذ نجح التلفاز في غزو البيت العربي، فاتسعت المعارف، والاتصال بالعالم، والتأثر بالقيم، والتغير في الرصيد اللغوي، وانجذب الطفل إلى ذلك، فاحتلّ التخييل المرئي المكانة الأولى في التأثير في خيال الطفل.

ولما كان التخييل المرئي عرضاً مادياً مشخّصاً للشخصيات والحوادث والأمكنة والصراعات والحركات والملامح المحددة للإنسان والحيوان والأمكنة والأفعال والأصوات، فإن كل شيء محدّد في القصة أو الرواية المعروضة، وهذا يجعل دور الطفل مقتصراً على المشاهدة والتلّقي من دون التخيل، مما يضعف هذا الخيال ويجمّده، ويُعود الطفل على الكسل والخمول، ويسلبه فرص التأمل وانتخاب الجزئيات التي يشكّل الصورة منها.. مما يؤدي إلى (التلقي السلبي) أي التقاط الصور وايداعها في الذهن من دون أي جهدٍ في استعمال الخيال، وهذا ينعكس سلبياً في النهاية على مواقف الحياة كلها

"وحين نقيّدُ خيال الطفل بالصور الجاهزة فإننا نمنعه من التمتّع بثمار الحرية، فيغدو كليلاً لا يجاوز سطح الواقع، ولا يستطيع النهوض بالأحلام والأماني.."

2-التخييل المقروء: وتصنعه اللغة برمزيتها في التشبيه أو الاستعارة الشعرية أو في الحدث القصصي أو المسرحي في صورٍ مجازيةٍ بنتها المخيلة، وجسّدتها الكلمة، وهذا يتطلّب إتقان القراءة والمهارة فيها، والتمكّن والفهم، فالخيال قوامه القراءة والفهم لأن للقراءة فوائد:

1-التخييل المقروء الذي يقدّم صورةً لا تتطابق مع الصورة التي رسمتها مخيلة الأديب المبدع.

2-ويحرّض خيال الطفل على النشاط مهما تكن المخيلة التي يملكها.

3-لأن خيال الطفل لا يتصور دائماً صورة مطابقة للصورة التي يضّمها التخييل الأدبي

4-ويقرأ هذا التخييل ويبني عليه تصوّراً ذاتياً، فتبرز علاقةٌ وطيدة بين المبدع والطفل.

5-لذلك وجب أن يكون التخييل وفق أسس قائمةٍ على التربية والفن، وتربية خيال الطفل على حرية التحليق بصورةٍ موظفةٍ ترتبط بالواقع مهما حلق فوقه وابتعد عنه.

3-التخييل المرئي المكتوب: في المجلات التي يشارك فيها الأديب والفنان والخطاط، بحيث تكون القصة وإلى جانبها الصور التي تخيّلها الفنان، ومن ثم تأثّر الطفل بها لأنها تسمح له بشيءٍ من الحرية النسبية في تخّيل الصور الخاصّة به، كما تسمح له بمقارنة تصوّره الذاتي بما تخيله الفنان.

وربما كان إخراج المجلة الطفلية المتواضع لأسباب ماديةٍ يؤثر علىعدم تحليق خيال الطفل تحليقاً يقّويه ويخصبه.

4-التخييل المسموع: على الرغم من الظنّ القائم على انحسار دور الإذاعة فإنها لا تزال تبثّ برامج للأطفال، تتطلّب من الطفل التركيز والقدرة على المتابعة بغية استيعاب التخييل المنطوق "لأن الاستماع مهارة من مهارات الاتصال اللغوي التي يدّرب عليها الطفل"

كما أن سرد القصة على مسامع الطفل من الجدّة أو المربي، له تقاليده لأن اللغة المنطوقة هي وسيلة الاتصال الوحيدة بين السارد والطفل المستمع، فتبرز أهمية التخييل المسموع الذي يعمل على تدريب الطفل على تكوين المشاهد اعتماداً على أذنه وحدها.

إن الإذاعة تدرب الطفل على التركيز والمتابعة وبناء الصورة الكلية للمسموع، بينما السارد يحقّق التخييل الكلي والجزئي حيث يناقش الأطفال، ويستجيب لطلباتهم في العودة إلى قراءة جملة أو فقرة، ويشجعهم على المناقشة.

*5-**الخيال والتخييل:** يرى الباحث أن التخييل المرئي الذي يقدّمه التلفاز العربي أكثر أنواع التخييل خطراً على خيال الطفل العربي، ونحن لا يمكننا أن نلغي هذا التلفاز القاتل للخيال والتخييل. ولكننا نستطيع ن نحث أطفالنا على القراءة والاستماع إلى البرامج الإذاعية المخصّصة لهم، ونحاول إحياء تقاليد السرد التي كادت تندثر ويمكن الوقوف بوجه طغيان الصورة المتحركة بالوقوف عند النقاط الآتية:*

1-تشجيع القراءة والاستماع بتعاون التربية النظامية والوزارات والمؤسسات، وجميع الجهات العامة والخاصة، وذلك بغية إطلاق خيال الطفل، وعدم تقييده بالتلفاز.

2-زج الطفل في المشاهدة الانتقائية لبرامج التلفاز.

3-الانتقال من التشجيع اللفظي على القراء والاستماع إلى التشجيع العملي، وإيجاد الكتاب والمجلة أمام الطفل في ظروفٍ مواتية.

4-غرس الثقة في الإذاعة، وعدم التقليل من شأنها أمام طغيان الصورة التلفازية.

5-إحياء تقاليد سرد القصة على الأطفال في المجمعات، والمراكز الثقافية والنوادي بتوظيف الاختصاصيين بشؤون السرد.

6-قيام الأسرة بدورها في تحديد وقت المشاهدة للتلفاز، ووجود أحد الأبوين بجانب الطفل.

ويتوقف الباحث في النهاية عند وجوب اهتمام السياسة التربوية بأمرين خاصين بخيال الطفل أولهما: إحلال نظرية معنى الكلمات بدلاً من فكرة وجود الشيء، وعدم وجوده، وثانيهما التوازن بين الخيال الأدبي والخيال العلمي، ويشرح ما يترتّب على الأمرين من مستلزمات، من شأنها التحليق بخيال الطفل، وانطلاقه بحرية من دون عوائق وقيود..

ثانيا: أثر البيئة في نشوء الفكر الأسطوري واللغة.

د.محمد بدر الدين زيتوني:

إذا كان د. سمر روحي الفيصل يتحدّث عن مخيلة الطفولة، رمز الحاضر وأمل المستقبل فإن د. محمد بدر الدين زيتوني يتحدّث عن فن طفولة الشعوب، فيتجول البحثُ في مجموعةٍ من الثقافات العامة التي كانت سائدةً في الشرق على وجه الخصوص، حيث تتضح بدايات نشوء الفكر الأسطوري واللغة، فالزمر النباتية والحيوانية قابلة للتدجين في المنطقة العربية، وكان الكنعانيون سباقين في المنعطفات الحضارية إذ استعملوا العصا، والنار، ودجّنوا الكلب، والماشية، واكتشفوا المعادن اللينة، فقامت الحرف في المدن، ونهضت التجارة، فنهضت معها الكتابة والحساب التي أثرت في المسيرة الإنسانية.

إن اكتشاف النار ابتدأ من البركان الذي شبّهه العرب بالحيوان الخرافي (التنين) الذي تخرج من عيونه وأنفه وفمه وأذنيه النيران القاتلة. لذا فقط ارتبط البركان بالموت، وبالعالم الآخر الشرير، وفي جنوب الجزيرة العربية بقايا بركان قديم تخرج من فوهته غازات كبريتية كريهة، اعتبره القدماء، العالم الآخر، ورمز جهنّم، موطن الأشرار بعد الموت،وأسموه حضرموت أي بئر الموت.

***والعصا:** يُعَدّ استعمالها سنّة الحكماء والأنبياء يحملونها عند الخطابة، ورد ذكرها في القرآن الكريم: "وما تلك بيمينك يا موسى. قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي. ولي فيها مآرب أخرى" والتمرّس بالقبض على العصا ساعد اليد على مسك القلم فيما بعد، بغية الكتابة التي ربطتها الأسطورة بالقمر (تحوت) وكلمة (يد) من أسماء القمر.*

وبما أن القمر خرج من بيضةٍ فإن البيضة القمرية علت عصا الحكماء، أما عصا الحكام، وأصحاب السلطة فإن عصاهم يعلوها شكل الهلال، وهو المنجل الذي يحصد الرؤوس في الحروب، ومنها قول الحجاج "إني أرى رؤوساً قد أينعت، وحان قطافها. أي حصادها"

أما تدجين الحيوان: فكان له أكبر الأثر في التطوّر الحضاري الإنساني، فالكنعانيون الذين دجّنوا الكلب تحوّلوا من صيادين

غير مستقرين إلى رعاة مستقرين، وسمّوا الراعي (كنعان) حكيم عصره.

وغدا الشعب حملاناً أمام حكامه، ومن قول السيد المسيح "جئت من أجل حملان بني إسرائيل الضالّة".

وكانت البطولة في عصر الصيد تعتمد على قتل الثور كما فعل جلجامش، وانتقل ذلك إلى إسبانيا.

الزراعة: قامت أولى القرى في التاريخ بين حلب ونينوى (الموصل) وقد قدّست الكلب، وجعلته طوطماً، وقدّست الخصب (عشتار) ذات الورك الكبير أي الكثير الإنجاب، واليمامة رمز عشتار التي عبدت الصيّاد ثم الراعي.

وأسطورة التكوين الهندية تشبه الكنعانية من حيث القول ببيضة القمر وأسطورة الصين تسمى تشاي أو الأثير بدلاً من البيضة الأولية..

وفي أفريقيا حيث المراعي الشاسعة والماشية المتنوعة وخاصة البقر نجد البطل المقدّس (أوكوا) حفيد كوالا الشجرة الأفريقية التي ترمز للربة الأم، ويعطي ثمرة تشبه بيضتها.

لغة المقدسات وأساطير التكوين في الوطن العربي: أعتقد العرب أن النجمة القريبة من الهلال زوجته فهو الذكر، وهي الأنثى، أسموها زهرة أو (لاله) (مؤنث هلال).

وقد أطلق العرب أسماء القمر والأرض على كثيرٍ من مدنهم مثل:

حلب. حلبية، حلبان حلبجه، تل حلف. حلباء سن سنارة، حل. حلوان، آمد. دام (مقلوب آمد)، واعتبروا القمر رمزاً للحق لأنه ينير الليل، فيكشف اللصوص، والحقُّ من أسماء القمر..

وتصوّروا للمطر رباً اسمه بعل -بل – هبل. يركب الغيوم ويضرب أعداءه بالصاعقة، ويلبس جبةً تنزل فيها خيوط المطر كما تنزل الشراشيب من الثوب أو الشال أو العمامة (وهو فن تشكيلي أصله خيوط المطر)، ويحمل بعل باليد الأخرى بلطةً نسبه لـ (بل) ويحتفلون بطقوسه بقرع الطبل (ط- بل).

وفي أسطورة رافديةٍ أن عمورو (مارتو) ربّ البدو الرعاة، طلب يد عشتار، وفي روايةٍ أخرى أن الراعي تموز هو الذي طلب يد عشتار للزواج، فرفضته لأنه يأكل بيده، ويلبس خشناً، لكنه أقنع عشتار بأن زبدته الطيبة لا تقل جودةً عن ثمار المزارع، فتزوجته وتفسّر هذه الأسطورة الهجرة البدوية الرعوية الأمورية إلى بابل التي جلبت الاستقرار للمنطقة، ووحّدتها، وأعطت العالم شريعة حمورابي التي قدّمها

الربّ شماش لملك بابل، لتنهض الحضارة، ولتصبح الدولة البابلية الآرامية الكلدانية عاصمة الدنيا وزينتها، والتي قضى عليها قورش المجوسي، ونشر المجوسية العرقية، والإباحية الجنسية.

وفي القرآن الكريم "يعلّمون الناس السحر (أي المجوسية) وما أُنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت. فيتعلّمون منهما ما يفرّق بين المرء وزوجه..." (أي الأباحية)، وقورش هو مسيح اليهود (أشعيا- سفر 45).

وينتهي البحث الطريف بالعودة إلى القمر الذي نسبوا إليه كثيراً من الخواص اعتماداً على ظواهر الطبيعة، فكان ربّ حربٍ وربّ نورٍ، وربّ زمنٍ نظراً لدورته الشهرية، وأطلقوا عليه اسم شهر الخصب الربيعي أيار بمعنى القمر الذي يُنضج الثمار، وهو ربّ علمٍ لتأثيره على المدّ، وفعله بماء البحر يشبه فعله في دم الإنسان صعوداً وهبوطاً مما يسبّب الجنون، أو يهب الشفاء فهو رب طبّ (مدسين).

ومن كلمة مدّ (المد البحري) جاءت: مدرسة – مداد- مداواة. ولأنه ربّ حربٍ وقوةٍ استمدّتْ عبارة (يا جداه مدد).

وهو بعد ذلك ربّ برودةٍ، وبما أن اسمه (آي) نجد المفردة (هاي) عالي، ومنها أسماء الحكام والوجهاء كاي الفرعوني -باي تونس – داي الجزائر- آيبل (مماليك)، وكانت (أور) مدينة في جنوب معابد القمر في الوطن العربي، وهي مستمدة من اسمه: اريخنبوم معبد القمر، من اسمه: أريخا أو (أريحا)، وكرنك معبد القمر مستمدّ من اسمه، وخورنق، وأبو سنبل وشنبل (حلب)، والنيربان: الشمس والقمر، وسوى ذلك من الأساطير والقصص والحقائق التي تعبّر حقيقة عن طفولةِ الشعوب، وما أجملها من طفولةٍ نعيد بعثها من جديدٍ ليظلّ هذا الجيل، وهذه الأمة مرتبطةً بتراثها، وحضارتها التي كانت نبراساً للعالم بأسره.

ثالثاً: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص. د. حلاّم الجيلالي:

يطالع القارئ في هذا البحث مادةً موضوعية مما وصل إليه النقد الأوربي الحديث الذي يتناول العمل الأدبي بالدراسة والتحليل، ويبدو تمكّن الباحث من أدواته وفنه الذي يحاول تقديمه بأسلوبٍ فيه شيءٌ من الشرح والتبسيط ينتهي فيه إلى التطبيق النقدي، فيقسّمه على النقاط الآتية:

1-في انبثاق المنهج: ظهر المنهج السيميائي في الستينيات من القرن العشرين، في غمرة انبلاج فجر اللسانيات العامة في التحليل النصيّ، بعد انحسار الاتجاهات البنيوية نتيجة انغلاقها على النصّ، وقد ساعدتها عدة عوامل جاءت على تمثل الاتجاه الماركسي الذي انتهى على يد فيليب سولرز إلى التصوّف والتفكير الديني، وتبنّي الجمعية الأدبية للسيمياء وجهتها واستقطابها جوليا كريستيفا من فرنسا، وأمبرتو إيكو من إيطاليا، ويوري ليتمان من روسيا، وسيبوك من أمريكا وغيرهم.

وتبلور المنهج عندما أدرك المشتغلون به أن مقصدية النص لا تكتفي بالبنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية، وإنما هناك بنية أخرى عميقة ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية، عبّر عنها العرب القدماء بمبدأ الوجوه، وأن الملابسات والمناسبات والمواقف قد تكون عدواناً على النص، فأولوا الإشارات والرموز وأنظمتها، أهمية بالغة لينطلق التحليل السيميائي من حيث انتهى التحليل اللسانياتي البنيوي، فابتدأ بمقولة رولان بارت: "يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية، لأن اللسانيات ليست جزءاً -ولو مميزاً- من علم العلامات، بل السيمياء هي التي تشكّل فرعاً من اللسانيات".

وتشير الدراسة إلى أن العرب كانوا سباقين في هذا المنهج، ومنه قول الجاحظ، وهو يشير إلى أهميته: "والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ، وتغني عن الخطّ" كما يذكر ضمن حديثه خمسة أنواعٍ من العلاقات الإشارية ذات السمات الدالة، وهي (النصبة- الإشارة- العقد- الخط- اللفظ) بالإضافة إلى الرموز والمقام والمناسبة.

ثم يستعرض الباحث عدداً من أسماء المشتغلين بالمنهج ليدلّل بعدها على أن المنهج السيميائي لا يبتعد عن منحى دراسة النصّ في إطار البنية اللغوية الداخلية وتفسيرها، ولكنه يتجاوزه إلى محاولة الوقوف على جميع الملابسات الخارجية لفضاء النص، بغية تحقيق أكبر قدرٍ من القراءات الاحتمالية، بحيث يظلّ النصّ مفتوحاً على قراءات أخرى.

2-الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

اتجه المنهج رغم حداثته نحو عدة نقاط هي:

***أ-دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنص من منظور أنها جزءٌ من اللسانيات**، وقد وقف مع هذا الاتجاه غريماس، وكورتيس، ومحمد عزام، ورشيد بن مالك، وعبد الكبير الخطابي في بعض أعمالهم..*

***ب-دراسة أنظمة الاتصال عامة اللغوية منها وغير اللغوية**، والسعي إلى تحديد هذه الأنظمة المختلفة وفق إشاراتٍ من ضمنها الألفاظ اللغوية، ويعني ذلك أن السيمياء أساس التواصل بحيث تصبح اللغة أو الرموز اللغوية جزءاً من أنظمة التواصل مثلها مثل الإيماء والإشارة والأمثولة.*

***ج-التوفيق بين الاتجاهين السابقين أي بين الرمز اللغوي والرمز غير اللغوي، باعتبارهما يتكاملان مع اللسانيات** وفق مقولة الجاحظ السابقة ومع ذلك فإن هذه النقاط وغيرها يمكن أن تكون عائقاً يقف في وجه نمو المنهج وتطوره.*

3-تحليل البنية العميقة للنصّ:

إن ما يؤخذ على النقد البنيوي اكتفاؤه بالتحليل الأفقي للنص الأدبي باعتباره نظاماً لغوياً مغلقاً، لذلك حاول النقد السيميائي أن يتجاوز هذا الإطار، ويعمل على تناول معطيات البنية الرأسية، واستثمار كل الأنظمة الدالّة، فيشتت الرؤى، ويفجر المرجعيات، ويحاول استنطاق المعطيات من خلال قراءة، أو عددٍ من القراءات تساعد على فكّ شفرات رموز النص، واستكناه صورةٍ معينةٍ من الخطاب، تستمدّ معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم. لذا يمكن أن يُعدّ كل قارئ منتجاً للنص. أي انفتاح النتاج على عددٍ من القراءات، بحيث يعاد تفسير العمل الأدبي حسب المكونات اللغوية والثقافية والتناصية للناقد.

وتمرّ أغلب التقنيات السيميائية المعتمدة في تحليل النصوص عبر مرحلتين الأولى: مرحلة التأسيس الأفقي، وفيها يتم التفكيك البنيوي للوقوف على المعاني السطحية الظاهرة أو الحرفية المستخلصة من بنية النص.

الثانية: مرحلة التحليل العمودي: وفيها يتم الوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة أو الخفية المسكوت عنها، وهي دلالات تأويلية تختلف باختلاف القرّاء.

4-مقاربة في قصيدة (اختاري):

يعمد الباحث بعد عرض المنهج السيميائي إلى التطبيق النقدي على قصيدة (اختاري) للشاعر نزار قباني، وهذه الدراسة النقدية هامّة جداً نظراً لأن معظم الدراسات التي تستعرض المناهج النقدية تكتفي بالعرض دون التطبيق حتى ليخال القارئ أنه أمام نصٍ مترجمٍ لا علاقة له بما تمور به الساحة النقدية العربية.

يجد الباحثُ الناقدُ في عنوان القصيدة مفتاحاً أولياً أو بؤرةً تتوالد وتتنامى وتتفرّع إلى أن تبوح عن مكنونات تثير عدداً من الإيحاءات والتأويلات على مستوى البنية العميقة.

فالنصّ يبتدئ بأمرٍ موجّهٍ إلى امرأةٍ عربية لتمارس حقّ الاختيار وهي إشارةٌ تنم عن فضاءٍ ضمني يقف بين حرية الاختيار وحتمية الاختيار، وهو موقفٌ ينبئ عن استلابٍ كاملٍ لحرية الإرادة.

إن نزار قباني لا يمهل المرأة لتختار بل يأمرها بالاختيار المحدّد، وهي التي لم تختر مصيرها يوماً، فتُختار لها دميتها وهي طفلةٌ، وجبتها وهي مراهقة، وبيتُها وعريسُها وهي راشد:

إني خيّرتك فاختاري

ما بين الموت على صدري

أو فوق دفاتر أشعاري

فالجملة الأولى تؤكد ثبات الحالة واستمرارية الانقياد، والثانية تؤكّد تثبيت قرار الاختيار في الماضي، والموت على الصدر: كسر قيود الماضي ومواكبة العصر، والموت على دفتر الأشعار: الرسوف في قيود التقاليد، وهو قرارٌ يصدره الشاعر دون أن يترك للمرأة فرصة الحاضر لتبدي رأيها وتقول كلمتها: (إني خيّرتك) وليس (إني أخيرك) في المضارع.

ثم يقدّم في المقطع الذي يليه عرضاً يلغي فيه كل الحلول النسبية ضمن ثنائيةٍ ضدّيةٍ ذات بُعدٍ ديني اجتماعي تكمل الثنائية السابقة وتؤكّدها:

اختاري الحبّ أو اللاحبّ

فجبنٌ ألاّ تختاري

لا توجد منطقةٌ وسطى

ما بين الجنّة والنار

إن المخاطب غائب ضمنياً، لم يمنح فسحةً للحديث أو التعبير، بل ظلّت المرأة مصغيةً تتلقّى ركاماً من الأفعال الأمرية المبثوثة على مستوى الفضاء البصريّ الخطي في فضاءاتٍ مستقلةٍ:

أرمي أوراقك كاملةً، وسأرضى عن أي قرار

قومي

انفعلي

انفجري

لا تقفي مثل المسمار

إن المرأة المطلوب تحريرها لا تسعى من الثابت إلى المتحول، وإنما تغرق بالأوامر، التي لا تتيح لها تجاوز حدود الماضي،

والحوار الخارجي جاء أحادي القطب، أو نيابياً، يصف واقع المرأة المشدود إلى الماضي:

لا يمكن أن أبقى أبداً

كالقشة تحت الأمطار

مرهقةٌ أنتِ وخائفةٌ

وطويلٌ جدّاً مشواري..

يقف الناقد عند الانفتاح على ثقافة العصر، وكسر حدود الزمان، لمواكبة البشرية في مسارها الحضاري، الذي أحدث صدمةً حضارية عنيفةً، لم تتمكّن المجتمعات الأحادية الزمن من مواجهتها، وهو انفتاحٌ مسّ جميع القيم الحضارية الوضعية منها والشرعية.. فأصيبت مجتمعاتٌ بصدمةٍ، لم تميّز حيالها بين الشرعية والهوية التقليدية (تتسلّى من خلف ستار) وهذه تطرح معنى خفياً ومسكوتاً عنه، وهو قضية اللباس العربي..

أما الإيقاع الموسيقي، فقد جاء خارجياً محمولاً على تفعيلة الخبب، وقد جاء النصّ متشاكلاً ملتزماً برويّ واحدٍ تتوازى فيه إيقاعات القوافي، وتتعانق من دون أن تتقاطع، لتحاصر داخلها إيقاعات أخرى ثانوية، تقاطعها ولا تشكلها.

وقد أضفى هذا التوازي –الذي عبّرت عنه ترسيمةٌ محدّدةٌ في البحث– على النصّ مسحةً ترديديةً، توحي بعدم ثقة الشاعر في حصول ما يدعو إليه، وهو دخول المرأة الأنثى العربية. أو المرأة الرمز إلى العالم الذي حاول الشاعر أن يرسم فضاءاته المؤمّلة، لتنتهي القصيدةُ بحسرةٍ واشتياقٍ إلى روح التغيير، ولكن على طريق التمنّي اللامتناهي، في اتجاه الأنا الساعية إلى مغادرة الواقع، في نفس الآخر، رغم الانشداد الدائم إليه:

آه لو حبك يبلعني..

يقلعني مثل الإعصار..

رابعاً: نديم محمد من خلال شعره. عبد اللطيف محرز:

يعيد الشاعر عبد اللطيف محرز في هذه الإطلالة إلى الأذهان ذكرى علمٍ من أعلام الشعر السوري المعاصر، ويرسم ملامح صورته الداخلية النفسية والفكرية من خلال شعر نديم محمد، متتبّعاً مسيرته الإبداعية الخصبة، عقداً بعد عقدٍ، حيث انعكست على شعره أحلام الشباب وطموحات أبناء الوطن في التحرير، ومحاربة المستعمر، والوحدة العربية، إضافة إلى الرؤى الذاتية، والتعبير عن العواطف الإنسانية في الحب والعدل والجمال.

يبسط الكاتب هوية الشاعر الذي أبصر النور على أعتاب الساحل السوري عام 1909، وتعلّم في كتّاب القرية، ودرس في تجهيز (الغرير) باللاذقية ثم في (اللاييك) ببيروت، وأتم الدراسة في فرنسا، ليعود إلى الوطن عام 1930 فيشارك في الحياة العامة ويعمل في عدّة وظائف إدارية وثقافية وإعلامية، يخلد في نهايتها إلى العزلة والشيخوخة والمرض.

تشير البدايات الشعرية إلى انطلاقة الشاعر ببيتين تناقلهما الناس لابن الثالثة عشرة، يعبّران عن تعلّق الشاعر بالجمال حتى العبادة، وهذه عادةٌ مألوفةٌ لدى الشعراء، من دون أن تدخلهم هذه العبادة دائرة الكفر. إنهم يعبدون الله من خلال ما يبدعه من صور الجمال. يقول نديم محمد:

صور الحسن ما عليّ إذا

قدّستُ فيها صنعَ الخبير الحكيم

ويقول آخر:

حـــبّ الجمـــال عبـــادةٌ مقبولـــةٌ   والله يُلْمَـــحُ فـــي الجمـــال ويُعبَـــدُ

وفي الأثر: "أن الله جميلٌ يحبّ الجمال"

وتتوالى القصائد التي تعبّر عن حالةٍ إشكاليةٍ تصطدم بمألوف الناس، وإن كانت لا تخرج عن نطاق التساؤل الإنساني العام.

إنها تعبيرٌ عن ذلك الصراع الداخلي في أعماق المراهقة البشرية، بين الدعوة إلى التقوى وإطاعة السماء، والدعوة إلى انتهاب الملذات، ومسايرة الأهواء التي عبّر عنها الشاعر بقوله "أنا مزيجُ اللونين وعجنة النقيضين" والذي يخرج به الدارس من شعره، أنه وهو في مرحلة الشباب، وفي غمرة الملذات يتسرّب الملل إلى نفسه، ويذكر الموت وهو ابن الرابعة عشرة. يقول : من جهْلِ قومِه وأهلِه: إنه إذاً الإحساس بالغربة وبالتفوّق على من حوله، وهذا ما دفعه في بعض الأحيان إلى الزهد، مع أنه لا يدع تعلّقه بالحياة، مندفعاً إلى جمال الطبيعة، وجمال المرأة، ويكتب الغزل الذي لم يكن عذرياً وإنما كان حسياً:

عرفـــتُ مـــن آهٍ رخـــيم الصـــدى   هيمـــان مـــا تخفـــي غيـــوب الســـرير

وبيننـــا لـــو علمـــتْ أمهـــا   مـــن غـــامض الأســـرار شـــيءٌ كثيـــر

لكنهـــا الـــدنيا ومـــن حســـنها   أن تحجـــب الأســـرار خلـــف الســـتور

ومن الغزل الذي فجّرته بيروت في أحاسيس الشاعر ومشاعره، ينطلق للمشاركة في مهرجان قومي لإحياء ذكرى الشهداء العرب هناك:

مـــا أجمـــل الـــذكرى إذا أضـــرمتْ   فـــي دمنـــا الجـــدّ ومـــا أعـــذبا

لكننـــا والحـــقّ فـــي ســـكرةٍ   نحســـب فيهـــا الأخبـــث الأطيبـــا

وعندما يسافر إلى فرنسا، تعاوده مسحةُ الألم، والتمرّد:

مـــرّ بـــالنور ولـــم يـــأنس بـــه   تائـــهٌ بـــين الـــدجى والألـــم

قلبـــه مـــرتعشٌ فـــي فمـــه   أوهـــمَ الرائـــي، ولـــم يبتســـم

كلمـــا ســـاموه ظلمـــاً وعتـــواً   رفـــع الـــرأس ولـــم يستســـلم

وقصائده، وهو ابن التاسعة عشرة في فرنسا تلهث وراء المرأة:

وجميلة في الغرب تسألني بإعجاب ولطف

من أنت يا طفلي الذكي؟ ومسّحتُ فمها بكفي

أتكون من لبنان؟ قلت: الشرق أستكفي وأكفي

قالت: أتعبث؟ قلت: من يدري؟ فتنهرني بطرف

وتعاجبتْ.. زيّر صغيّر؟ قلت: تسميتي ووصفي

وإثر عودته إلى الوطن عام 1930 تظهر صبغة الألم في شعره وما يتبعه من قلقٍ وإحساسٍ بالغربة، والتفوّق، إضافةً إلى الحب المطلق للجمال، وانجذابٍ للمرأة، من دون إغفالٍ للقضايا الوطنية والقومية، ومن خلال موجات الألم والقلق، تبرق بارقة الأمل، فينطلق إلى رحابٍ واسعةٍ، حاملاً قلبه على راحتيه، وقد ضجّ بالحب، عندما لمح فاتنةً تطلّ من شرفتها، فإذا به يلمح مستقبله في عينيها، وقد أشرقت في حياته مدّةً، ثم غابت، فأظلمت أيامه، وكان ديوانه (آلام):

ولاحـــتِ كـــالزهرة ريانـــةً   واهجـــةً مـــن شـــرفة المنـــزل

لاهبـــة بالنصـــف مـــن ســـترها   محجوبـــة بـــالرمق المســـدل

لـــم أعـــرف الحـــب فلـــم أرتعـــش   مـــن قبـــل هـــذا المعجـــز الأول

جنيـــة مـــرّت عصـــا ســـحرها   علـــى فـــؤاد مـــوحشٍ مغفـــل

ومع ارتقائه في سنيّ العمر يظلّ شعره يتراوح بين الحبّ والقلق والوطنية والوحدة والبؤس ورفض الظلم:

كســـرت علـــى ســـاريات النجـــوم   جنـــاحى فيـــالى مـــن أحمـــق

أعـــود ويؤســـــي يشــــقّ أمــــامي دروبــــاً مــــن اليــــأس لــــم تطــــرق

ورغم حالته النفسية فإن الشاعر كبقية المثقفين يتصدّى لمكائد الاستعمار الفرنسي التي حاولت تشجيع الميول الانفصالية في البقعة الساحلية بعد ثورة الشيخ صالح العلي، وقد شارك نديم محمد في مهرجانٍ وطني عام 1937:

زرع الشــــــرّ بيننـــــا وتـــــوارى أجنبــــــيٌّ بمدحــــــه نتبــــارى

إن خلـــف الســـتار عـــين فرنســـا تغمـــز التـــرك أن تجـــوس الـــديارا

لـــيس معنـــى الجهـــاد أن نتلاقـــى فـــي مكـــانٍ وننشـــد الأشـــعارا

فكفانـــــا يـــــا قـــــوم ذلاً وعـــــاراً قـــــد شـــــبعنا والله ذلاً وعـــــارا

وتبدأ بذور الثورة الاجتماعية بالظهور لدى الشاعر في النصف الثاني من الثلاثينيات، فينتقد التفرقة في السلّم الاجتماعي عندما كان موظفاً في اللاذقية، يقول في القضاة:

جلســــوا فــــوق عــــروش الــــذهب حســــباءُ رغــــم أنــــف الحســــب

ربّ مســــكينٍ أبــــاحوا دمــــه و(عنيــــدٍ) حوطــــوه بــــالبني

ثم يخلد إلى الخمرة والمرأة، ويعود إلى دائرة الغربة والعزلة، فيودع الثلاثينيات:

عشــت وحــدي مــأتمي فــي عرســي

أتلاشــــى نفســــاً فــــي نفــــس

وهكذا تتسم عشرينياته وثلاثينياته بالغربة والملل والحبّ واللهو من دون نسيان القضايا الوطنية والقومية، ويلاحظ دخول القضايا الاجتماعية دائرة اهتمامه في هذه المدّة.

وفي الأربعينيات يعود إلى الوظيفة كما يعود للشكوى من الموظفين والناس عامة، وتركز الدراسة على قصيدتين يخاطب في الأولى صاحبة ديوانه (آلام) واسمها كوكب، وقد زهت بحسنها وعيّرته بضيق ذات يده، فيفاخر بأدبه وشعره، ويقلّد شعراء الجاهلية المشهورين، وخاصة (عمرو بن كلثوم)، ويرثي في القصيدة الثانية أحد المحامين المناضلين، فكان لها شهرتها على الصعيد الوطني:

غنّنـــي مـــن هـــدير جرحـــك لحنـــا يتملّـــى مـــن رجعـــه الشـــعراء

كـم سـخرنا مـن العـذاب وكـم نسـخر نحــــن الأئمــــة البؤســــاء

راودونـــا خفـــض الجبـــاه مـــن الـــذل فتهنـــا، وتـــاه فينـــا الإبـــاء

ويمرّ نديم محمد في أواخر الأربعينيات بظروف قاسية، فيصاب بالتدرّن الرئوي، ثم يشفى في الخمسينيات، ويتصدى للنضال الوطني، ويتطلّع إلى جمال عبد الناصر، ويغنّي للوحدة عام 1958.

ويرصد قضية الأرض والريف والفلاح والشؤون الاجتماعية ويتصدّى للطغاة، ويأتي على الحبّ والغزل، وينتصر لثورة الجزائر، يقول في عبد الناصر والوحدة:

طــــار فــــي الأفــــق جناحــــا وتخّطــــــــاه رواحـــــــــا

علمــــي ســــكران بــــالزهو غبوقــــاً واصــــطباحا

علمــــي فجــــرٌ علــــى الربــــوة والأهــــــرام لاحــــــا

ثم يتوقف عام 1959 عن مديح عبد الناصر، وينظم قصيدة طويلة بعنوان (فرعون) يطبعها في كراس صغير، ثم يعود للشكوى والإحساس بالغربة وفي بداية الستينيات يكتب قصيدةً بعنوان (ياربّ) اشتملت على عددٍ من القيم الإنسانية، ثم يعود للصبوات فالآلام والعزلة والمرض، الذي يترافق مع نكسة حزيران، ويسخر من الثورة، وفي بداية السبعينيات إثر رحيل جمال عبد الناصر، فيختلج ضميره القومي، ويرثيه بقصيدةٍ طويلةٍ يمسح بها عار فرعونيته.

وفي هذا العقد تكثر قصائد الغزل التي لم تكن نزوات ماضٍ، بل هي أقرب ما تكون لصلوات الحنين في محراب القلب الحزين، وكأنه دخل بها في أواخر حياته معركة الهوى من جديد.

وفي النصف الثاني من السبعينيات يخلد للتوبة والعزلة، ثم الملل المعهود:

أنا أخطأت فأنزلت عن النجم لوائي

وطني كوخي، وشعري كل جاهي وثرائي

ويرثي بدوي الجبل ابن بيئته، وربيب مدرسته الشعرية، والذي باعدت شؤون الحياة بينهما على الرغم من اجتماعهما في حلبة الشعر:

بــدويّ أنــاخ مركبــه المســحور ... فــي كوكــب الجمــال منــارا

وهكذا تتوالى القصائد حتى بداية الثمانينات فيركن للقلب الذي يدخل ربيع الحب في خريف العمر، ويعود الشيخ إلى صباه، لكنه قبل رحيله عام 1994 كتب قصيدة أهداها إلى رئيس الجمهورية حافظ الأسد:

حــين ضــلّ النــاسُ أبــوابَ الحيــاء ... حــين لــم ينهــد كــريمٌ لعطــاء

ذكــر الســيفُ أخــاه رقــةً ... ومضــاءً فــي زمــان الجبنــاء

ومضــى حافظــاً قلبــاً مؤمنــاً ... وضــميراً كســنا الصــبح نقــاء

إن الرحلة في شعر نديمٍ محمد ممتعةٌ، ولعل في إطلالة عبد اللطيف محرز كشاعرٍ على شاعر، إضاءةً لدنيا الشعر الجميل، وما أحرى كتّابنا بالعودة إلى معاصريهم الذين رحلوا، فيذكرون الأجيال بهذه الرموز الأدبية الجميلة حتى لا يغطيها النسيان.

محمد قرانيا

